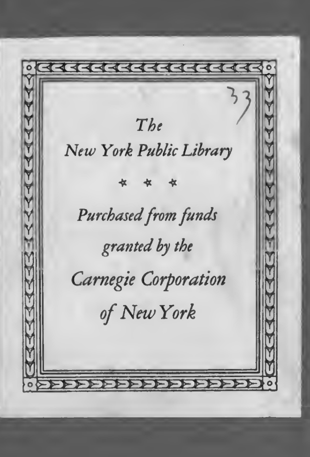








LEXIKON

DER

KIRCHLICHEN TONKUNST.

HERAUSGEGEBEN

VON

P. UTTO KORNMÜLLER O. S. B.



Mit Druckgenehmigung des Bischöfl. Ordinariates Regensburg.

BRIXEN.

Druck und Verlag von A. Weger's Buchhandlung.

1870.

Vorwort.

Die Bestrebungen unserer Zeit, die katholische Kirchenmusik wieder auf bessere Bahnen zu lenken, als auf welchen sie seit vielen Jahrzehnten gewandelt ist, scheint wohl nichts mehr zu fördern, als die Verallgemeinerung der Kenntnisse, welche die heilige Tonkunst betreffen. Hierzu glaubt der Verfasser durch die Bearbeitung einer Encyklopädie der kirchlichen Musik, worin die verschiedenen Seiten dieser Kunst in's Auge gefasst werden, beitragen zu können.

Zwar gibt es mehrere musikalische Lexika und unter denselben vortreffliche Werke; diese befassen sich jedoch ihrer Aufgabe gemäss nur mit dem Allgemeinen der Tonkunst, ohne des Wesens der einzelnen Gattungen weiter als im Vorübergehen zu gedenken, wenn sie nicht gar, wie es fast immer geschieht, Irrthümer und Unrichtigkeiten über Katholisches bringen. Solche Lexika können natürlich einem katholischen Kirchenmusiker nicht genügen.

Je mehr die Kenntniss in einer Disciplin wächst und allseitig wird, desto freudiger, eifriger, richtiger und erfolgreicher wird die Wirksamkeit in ihr werden. Bei der kirchlichen Tonkunst handelt es sich nun nicht blos um die Theorie der Tonsetzkunst, allgemeine Musikgeschichte, Biographie, Bibliographie und Aesthetik, sondern mehr noch um specielle Kirchenmusik-Geschichte, um die Principien, aus welchen sie ihr Leben und ihr Gedeihen schöpft, um die Liturgie, die kirchlichen Bestimmungen und die Verwendung der musikalischen Mittel zum

besonderen Zwecke. Fasst man diess alles zusammen, so erreicht die kirchenmusikalische Wissenschaft einen Umfang und eine Vielseitigkeit, welche eine eigene Encyklopädie rechtfertigt.

Vorliegendes Werk soll ein Versuch sein, in gedrängter Darstellung so ziemlich Alles, was den Freunden und Pflegern der kirchlichen Tonkunst zu wissen nothwendig und nützlich sein oder für sie überhaupt ein Interesse haben kann, wenigstens der Hauptsache nach vorzuführen. Ein vollständiges Lexikon zu bearbeiten, lag nicht in meinem Plane. Darum finden sich neben den bedeutendsten und neben bekannteren Compositeuren verhältnissmässig nur wenig andere Namen angeführt, und wurde nicht das Register aller Werke eines Meisters aufgenommen. Ich wollte nur ein einfaches, den gewöhnlichen Bedürfnissen Rechnung tragendes Hand- und bequemes Nachschlagebuch für minder unterrichtete Chorregenten, Schullehrer und Musikfreunde schreiben, welchen nicht gegönnt ist, Kosten für grössere Specialwerke aufzuwenden, selbstständigen Studien zu obliegen und Bibliotheken auszunützen. Ich weiss wohl, dass ein encyklopädisches Werk noch nicht tiefes und gründliches Wissen zu verschaffen vermag, aber es ist doch im Stande, über Vieles die nöthigsten Aufschlüsse zu geben und zum eigenen Nachdenken und Nachforschen anzuregen.

Da mir neben der hiesigen Klosterbibliothek auch die Benützung der Proske'schen und Mettenleitner'schen Bibliothek freundlichst gestattet war, so konnte ich eine namhafte Anzahl einschlägiger Werke einsehen und zu Rathe ziehen. Vieles habe ich selbstständig und neu bearbeitet, Vieles aber auch den benützten Werken wörtlich oder mit einigen Abänderungen entnommen, so dass im Ganzen mein Buch viel mehr als ein Sammelwerk angesehen sein will.

Für das Liturgische befragte ich die verschiedenen liturgischen Bücher: Missale, Caeremoniale Episc., die Ritualien und Directorien, dann die Entscheidungen der Congregatio Ss. Rit., die neueren bischöflichen Erlasse u. s. w., besonders war

mir massgebend die Verordnung des sel. Bischofs Valentin von Regensburg d. d. 16. April 1857; ferner: die Werko von Dr. Amberger (Pastoraltheologie), Dr. A. Maier (Cultus des Allerheiligsten), de Herdt, Durandns (Rationale), Card. Bona, die Liturgiken von Schmid und Lüft.

Für Geschichte, Archäologie und Biographie benützte ich die einschlägigen Werke von Gerbert, Forkel, Kiesewetter, Ambros, Proske (Musica divina), Coussemaker, v. Winterfeld, Schnbiger, Binterim, Sev. Meister, Pascal (Origines et raisons de la liturgie cathol.), die Kirchenlexika von Aschbach und Welte, die musikal. Encyklopädien von Rousseau, Schilling, Bernsdorf, Fetis (1. Aufl.).

Ueber den Choral erholte ich Anfschlüsse aus den Werken von Antony, Janssen, Morelot, Haberl, Mettenleiter (Enchiridion nebst Orgelbuch), Wollersheim, P. Benedict Santer (Choral und Litnrgie), ans liturgischen Gesangbüchern u. a.

Für die Theorie der Musik — aus den Werken von B. Marx, Dehn, G. Weber, G. Bellermann, R. Westphal u. a

Für die Orgel — aus den Orgelbüchern von Töpfer Heinrich, B. Mettenleiter.

Für die Aesthetik — ans den Schriften von Dr. Dnrsch, Dr. Deutinger (Kunstlehre), Stein (katholische Kirchenmusik). Ausserdem boten verschiedene musikalische Zeitschriften und praktische Musikwerke manches verwerthbare Material.

Alles lag mir daran, die kirchliche Tonkunst von dem einzig richtigen d. h. dem kirchlichen Standpunkte ans anzuschauen und zn beurtheilen; darnm hebe ich bei jeder Gelegenheit die Anschanungen der Kirche hervor nnd füge an den gehörigen Stellen die kirchlichen und liturgischen Bestimmungen ein. Darauf kömmt ja alles an, dass der Geist der Kirche wieder in die gottesdienstliche Mnsik einkehre, und Liturgie und Mnsik wieder ein einheitliches, ein zusammengehöriges und zusammenstimmendes Ganze werde. Durch blosse Musikkunst oder durch Aesthetisiren lässt sich das nicht erreichen. Ohne Berücksichtignng des Geistes,

welcher die Liturgie durchweht, mögen wir wohl die Kirchenmusik auf einen andern, vielleicht kunstvolleren Weg leiten, aber nicht auf den rechten.

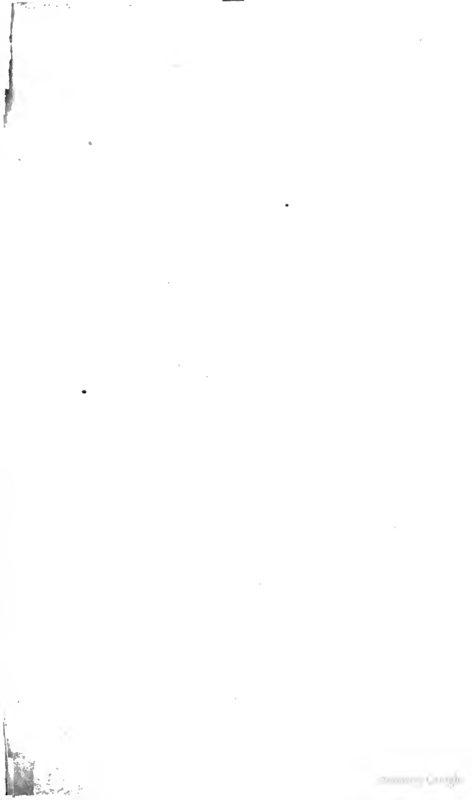
Zu bemerken habe ich noch, dass es mir znm leichteren Auffinden der in verschiedenen Artikeln behandelten Materien zweckmässig erschien, ein Sach-Register beizugeben.

Möge mein Buch auch nach seiner Vollendung gleiche freundliche Aufnahme, wie die ersten Lieferungen desselben, finden und sich bei der Beurtheilung billiger Nachsicht erfreuen in Anbetracht der Schwierigkeiten, welche solche Arbeiten stets begleiten. Ich verhehle mir keineswegs die formellen und materiellen Mängel, welche demselben ankleben, glaube aber doch mit diesem unvollkommenen Versuche ein Weniges der katholischen Kirche nützen zu können und dadurch der Forderung des hl. Ordensstifters Benedict: „Ut in omnibus glorificetur Deus“ nachzukommen.

Znm Schlusse fühle ich mich noch gedrungen, hier öffentlich meinen tiefgefühlten Dank insbesondere Sr. bischöfl. Gnaden, dem Hochwürdigsten Herrn, Herrn Ignatius, Bischof von Regensburg für die huldvollste Gestattung, die Proske'sche Bibliothek zu benützen, sowie dem Bibliothekar derselben, Hochw. Herrn Ordinariatsassessor G. Jakob, dann meinem Hochwürdigsten Titl Herrn Abte, Utto Lang, dem gründlichen und wohlerfahrenen Musikkenner, anszusprechen, ferner allen jenen geehrten Herrn, welche mich durch Rath und That bereitwilligst unterstützten, sei es durch Belehrnngen, Mittheilungen, Beiträge oder Berichtigungen.

Metten, den 26. Mai 1870.

Der Verfasser.





A.

A. Schon vor Aristoxenus, einem Schüler des Aristoteles (etwa um 350 v. Chr.), wurden die Töne der Musik mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet, und zwar wurde der erste und tiefste Ton A genannt. Dies blieb auch so bis um die Zeit Guido's von Arezzo, wo man um einen Ton tiefer hinabging und ihn mit Γ bezeichnete. Guido schreibt in seinem „Micrologus", Cap. II: „Imprimis ponatur Γ, a modernis adjunctum." Später hörte auch dieses auf, Grundlage des Tonsystems zu sein, und es trat das C an seine Stelle, von welchem aus die 7 Haupttöne nach dem Alphabet, wie noch jetzt gebräuchlich, genannt wurden. Dadurch ist A der sechste Ton der diatonischen Scala geworden. Das eingestrichene a ist auch der Ton, nach welchem im Orchester eingestimmt wird (s. Stimmung).

A, ital. Präposition, bedeutet auf, bei, gegen, in, zu, mit, über, bis in, bis zu. Mit den Artikeln il l', la und lo zusammengesetzt, bildet diese Präposition den ital. Dativ: al, plur. ai oder a': all', plur. agli; allo, plur. agli; alla, plur. alle. Diese Präposition kömmt in der Kunstsprache in ihren Zusammensetzungen häufig vor, z. B. a tempo, all' unisono etc.

Es folgen hier gleich die in der Kirchenmusik am häufigsten vorkommenden Kunstausdrücke dieser Gattung:

1. a capella bezeichnet entweder, dass ein Tonstück nur für Singstimmen ohne Begleitung bestimmt ist, oder dass die begleitenden Instrumente mit der Singstimme im Einklang oder in der Octav fortschreiten, — oder es soll damit das Tempo bezeichnet werden, soviel als „alla breve", demgemäss eine raschere Ausführung der sonst längern Noten erfordert wird; a due = zu zweien, von zwei Sängern oder Instrumentisten auszuführen; — a mezza voce, mit halber Stimme: a poco a poco = nach und nach, allmählig; a prima vista = auf den ersten Blick, vom Blatte singen oder spielen; a quattro (oder à quatre), zu vieren; a suo luogo, so viel wie loco, bedeutet, dass die bis dahin um eine Octav höher oder tiefer gespielten Noten wieder in der gewöhnlichen Tonhöhe vorgetragen werden sollen; a tempo bedeutet den Wiedereintritt des durch ein anderes Zeitmaass unterbrochenen ersten Zeitmaasses; auch wird dies mit „tempo primo" (tempo I^mo) bezeichnet; a tre voci oder blos a tre (à trois), für 3 Stimmen; a voce sola = für eine Singstimme allein.

2. **al, all'.** — al fine bedeutet die Wiederholung eines Satzes von Anfang (da capo) oder von einem Zeichen (dal segno) bis zu der

Stelle, wo das Wort **Fine** (Ende) steht; **all ottava**, in der Octave; gewöhnlich eine Octave höher (all' ottava alta), sonst mit der nähern Bezeichnung „all' ottava bassa", um eine Octav tiefer; sodann bedeutet es in Partituren, dass ein Instrument mit einem andern in der Octav fortschreiten — und beim Generalbassspielen, dass statt der Accorde nur die Octav zur Verstärkung des Basses mitgespielt werden soll; **all' unisono** — im Einklange, als Bezeichnung in Partituren; beim Generalbasse soviel wie all' ottava; **al segno, dal segno**, beim Zeichen.

3. **alla.** — **alla breve**, im gekürzten, d. h. schnelleren Zeitmaass, gewöhnlich im Zwei- oder Dreizweitel- (Zwei- oder Dreihalbetakt) Takt, in welchem die halben Noten fast die Bewegung der Viertel haben; **alla capella**, im Capell- oder Kirchenstyl; auch soviel als „a capella"; **alla stretta**, eng, zusammengezogen, zunächst in Fugen, wo das Thema, ehe die vorhergehenden Stimmen es geendet haben, in den folgenden eintritt, oder in engeren Nachahmungen erscheint, — dann aber auch das schnellere Tempo gegen den Schluss in andern Tonstücken.

Aaron, musikalischer Schriftsteller., Abt des Schottenklosters St. Martini in Köln, gest. 14. Dezember 1052, war der erste, der den durch Pabst Leo IX. erhaltenen gregorianischen nächtlichen Gesang in Deutschland einführte. So berichtet Joann. Trithemius in seinem Werke „De scriptoribus eccl. collectanea". Er schrieb auch einen kleinen Tractat „de utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi."

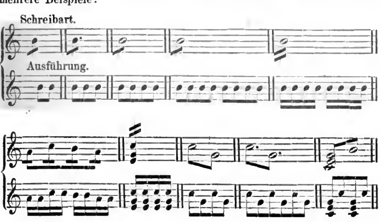
Aaron, Pietri, geb. zu Florenz zu Ende des 15. Jahrhunderts von geringen Eltern, beschäftigte sich als Mönch des Ordens von Jerusalem oder des sogenannten Kreuzträgerordens mit der damals erst in Italien eigentlich auflebenden contrapunctischen Tonkunst so glücklich, dass ihm seine musikalische Thätigkeit die Zuneigung des kunstliebenden Pabstes Leo X. erwarb, welcher ihn in die römische Capelle aufnahm und bis an sein Ende begünstigte. A.hatte gegen 1516 eine Musikschule errichtet, die bald in Aufnahme kam und nicht wenige Schüler zählte. Endlich wurde er Canonicus zu Rimini. Seine ausgedehnte musikalische Thätigkeit zeigte er auch durch seine musikalisch-theoretischen Schriften. In Mailand (ohne Angabe einer Jahreszahl) erschien „Compendiolo di molti dubbj Segreti, et Sentenze intorno al Canto fermo et figurato etc.". Bekannter ist es in der durch seinen Freund Flaminius angefertigten lateinischen Uebersetzung mit dem Titel: „Libri tres de institutione harmonica editi a Petro Aaron Florentino, — interprete Jo. Ant. Flaminio, — Bononiae 1516". Ferner gab er heraus „Trattato della natura et cognizione di tutti gli Tuoni di canto figurato non da altrui più scritti, composti per P. A. Vinegia 1525, in Fol." „Toscanello in Musica" erschienen in 5 Auflagen; die erste 1523, die fünfte zu Venedig 1562. Das Werk zerfällt in zwei Theile, deren erster eine Lobrede auf die Musik, ein Verzeichniss ihrer Erfinder und Erklärungen musikalischer Kunstwörter und Zeichen enthält; der andere Theil beschreibt die griechischen Klanggeschlechte und erweitert die Regeln des Contrapunctes. Die Italiener schätzten ihn überaus hoch und stellten ihn unter die vorzüglichsten Theoretiker der Zeit.

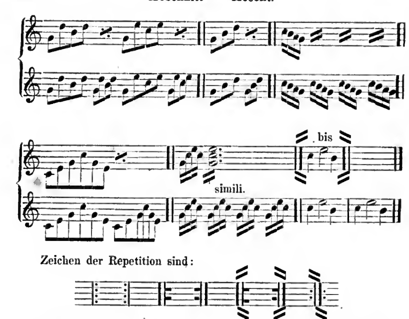
Abbatini, Antonio Maria, um 1605 zu Tiferno geboren, hatte zu Rom sich durch seine Motetten und andere Kirchenmusikstücke einen ausgezeichneten Ruf erworben. Nach Veröffentlichung der ersten seiner Motetten ward er 1638 Musikdirector bei S. Giovanni, später zu S. Lorenzo bei den Jesuiten, und endlich zu Sta. Maria Maggiore. Er starb wahrscheinlich gegen das Jahr 1680.

Abbreviatur. Abkürzung, kommt in Schriften und Noten vor und somit auch bei den in der Musik gebräuchlichen Benennungen und Kunstwörtern, wie bei den oft wiederkehrenden oder länger dauernden Notenfiguren. Von beiden Arten sollen hier die bei der Kirchenmusik gebräuchlichsten stehen.

I. Abbreviatur der Kunstwörter (die Bedeutung der einzelnen s. in deu betreffenden Artikeln): A = Alto (Singstimme); accel. = accelerando; all^o^ = allegro; all^tto^ = allegretto; and^te^ = andante; and^tno^ = andantino; arc. = colarco; a. t. = a tempo; att. = attacca; B. = Basso; Basso = Contrabasso; c. = con (oder in Zusammensetzungen col, con ...); c. 8va = coll' ottava; cal. = calando; Cello = Violoncello; Clar. u. Cl^tto^ = Clarinetto; Cor. u. Co. = Corno; cres. u. cresc. = crescendo; D. C. = Da capo; D. S. = dal segno; decresc. = decrescendo; dim. = diminuendo; div. = divisi; dol. = dolce; espr. u. espress. = espressivo; f u. fo = forte; Fag. = Fagotto; ff = fortissimo; Fl. = Flauto; fp = fortepiano; fz = forzando; leg. = legato; m. = mezzo od. meno; marc. = marcato; mezz. = mezzo (mezza); m. f. = mezzo od. meno forte; min. = minore; modto = moderato; m. v. = mezza voce; Ob. = Oboe; Ped. = Pedale; perd. u. perdeud. = perdendosi; p. u. po = piano; p. f. = piu forte od. poco forte; pizz. = pizzicato; pp. = pianissimo; rall. = rallentando; rf. u. rfz. = rinforzando; rip. = ripieno; ritard. = ritardaudo; rit. = ritenuto; seg. = segue; sfz. = sforzando; Sopr. = Soprano; sord. = sordini; sost. u. sosten. = sostenuto; s. S. = senza Sordini; s. v. = sotto voce; stacc. = staccato; string. = stringendo; T. = Tasto, auch tutti; t. s. = tasto solo; Ten. = Tenore; ten. = tenuto; Timp. = Timpani; tr. = trillo; Tromb. = Trombone; unis. = unisono; V^a^ = Viola; V^ello^ = Violoncello; v. s. = volti subito; 1ma = prima (nämlich volta); 2da = secunda (volta).

II. Abbreviatur der Notenfiguren, wie sie oft in einzelnen Stimmen, sehr häufig aber in Partituren der Figuralmusik vorkommt. Man schreibt die erste Figur ganz und deutet ihre Wiederholung durch Querstriche an, theils mit Noten, theils ohne Noten, oder indem man das Wort „simili (ähnlich)“ oder „segue (es folgt)“ beigesetzt wird. Hier mehrere Beispiele:





Abschnitt bezeichnet einen Ruhepunkt in der Melodie ohne besondere Rücksicht auf den Umfang des abgesonderten Theiles, also ein Glied ohne besondere wesentlich unterscheidende Merkmale.

Abstossen, die Töne, ist jene Art des Vortrags, bei welcher die Töne kurz und merklich von einander abgesondert angegeben werden. Es erfordert viele Uebung und grosse Genauigkeit. Bei Bogeninstrumenten geschieht es durch einen kurzen Stoss der Hand, bei Blasinstrumenten durch einen kurzen Athemstoss und durch eigenthümliche Bewegung der Zunge. Das Zeichen, wodurch der Componist es andeutet, sind entweder Punkte (. . . :) oder Striche (' ' ' ') über den Noten, erstere für schwächeres, letztere für stärkeres Stossen; oder es wird den Noten „staccato" beigefügt.

Accas, Bischof vor Hexham in der Grafschaft Northumberland, gestorben 740, erkannte die Wichtigkeit und den Einfluss der Musik auf die Civilisirung des Volkes und in Ausbreitung des Christenthums und beförderte den Kirchengesang in England auf alle Weise. Deshalb soll er auch nach Rom gegangen sein. Er war selbst ein trefflicher Sänger und schrieb (oder sammelte) ein Buch Kirchengesänge.

Accelerando, beschleunigend, an Schnelligkeit (meist auch an Stärke) zunehmend.

Accent — Betonung und Betonungszeichen. Beide sind entweder sprachlich oder musikalisch und bezwecken klare Verständlichkeit, gehörige Verschmelzung des Lichtes und des Schattens und eine lebhafte und innige Ansprache des Gefühls. Im Allgemeinen versteht man darunter die abgemessene Hervorhebung der Wortsilben oder der musikalischen Töne. Es ist für einen Componisten unerlässlich, sich mit

der **Prosodie**, d. h. der Lehre von der Länge und Kürze der Sprachsylben, — in derjenigen Sprache wohl bekannt zu machen, in welcher sein Text geschrieben ist; so namentlich für den Kirchencomponisten bezüglich der lateinischen Sprache. Eine hinreichende Kenntniss davon hat sich auch der kirchliche Choralsänger zum richtigen Vortrag der Psalmen, Antiphonen u. dergl. anzueignen. — Der musikalische Accent theilt sich in den taktischen, gemäss welchem einem oder einzelnen Theilen eines Taktes ein grösseres Gewicht zukömmt als den andern; in den rhythmischen, welcher es mit symmetrischen Reihen kleinerer oder grösserer Abschnitte miteinander verbundener Töne zu thun hat; und in den malenden oder Gefühlsaccent, der sich beim lebendigen Vortrag äussert, durch die Vortragsbezeichnungen (z. B. forte, piano, cresc., ∧ < > u. dergl.) einigentheils angedeutet, hauptsächlich aber doch durch das richtige Verständniss und ästhetische Gefühl des Vortragenden bedingt wird.

Accentus ecclesiasticus bezeichnet den Einzelgesang des Priesters, Diacons, Subdiacons, des antwortenden Dieners, im Gegensatze zum Concentus, unter welchem Worte man alle Gesänge verstand, welche vom Gesammtchor, oder überhaupt von Mehreren zugleich vorgetragen wurden. Zum Accentus gehören also: der Collectenton — tonus orationum seu Collectarum; der Epistel- und Evangelienton; die Passion; der Gesang der Prophetien, des Martyrologiums und ähnlicher.

Accolade bedeutet die Klammer oder den senkrechten Strich, wodurch die verschiedenen zusammengehörigen Liniensysteme vorn am Rande mit einander verbunden werden, zum Zeichen, dass die auf diesen Systemen befindlichen Noten gleichzeitig ausgeführt werden; so in Partituren u. dgl.

Accolinus, Abt zu St. Victor in Paris, einer von den vielseitig gebildeten Geistlichen des frühern Mittelalters, welcher für die Herstellung und Einrichtung des Gesanges seine besten Kräfte aufwendete. Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt, nur führt Montfaucon Bibl. II, 1396. ein Werk „Metra de musica“ von ihm an.

Accompagnement, Begleitung einer oder mehrerer Solostimmen durch andere Instrumente; besonders auch gebraucht für die Unterstützung und Begleitung einer oder mehrerer Stimmen oder Instrumente auf Pianoforte oder Orgel nach einem bezifferten Basse.

Accord. Die Lehre von den Accorden ist neueren Ursprungs; man hatte anfangs nur Melodie — nichts von Harmonie oder Zusammenklang mehrerer Töne. Einen Ersatz dafür mag der Gang der Melodie selbst geboten haben, indem sie bestimmte Intervalle durchlief und diejenigen mehr hervorhob, welche später „chordae principales“ oder „essentiales“ hiessen und aus denen sich die Hauptaccorde zusammensetzen. Was in den Lehrbüchern der Alten z. B. Guido, Joannes de Muris etc. „harmonia, symphonia“ genannt wird, ist nichts anders — nach ihren eigenen Definitionen — als die regelrechte Verwendung der Intervalle zur Melodie, die kunstgemässe Aufeinanderfolge derselben. Erst gegen Anfang des zweiten christlichen Jahrtausends wagte man, einer Stimme (principalis) eine zweite Stimme (organalis) in der Quint oder Quart mitgehen zu lassen, wodurch den eigentlichen Accorden der Weg angebahnt wurde. Die im 12. und den folgenden Jahrhunderten stattfindende Entwickelung des drei- und mehrstimmigen Satzes führte zwar die Beachtung des wohllautenden Zusammenklanges mehrerer Töne von selbst herbei, die Praxis arbeitete zwar in Akkorden, aber die
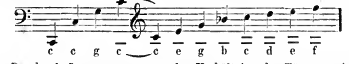
Theorie hatte sich noch nicht daran gemacht, eine systematische Accordenlehre zu bilden. — Das Verdienst, das erste wirklich geordnete Accordensystem aufgestellt zu haben, gebührt dem Franzosen Rameau; sein Werk ist betitelt: „Traité de l'harmonie". Paris 1722. Ihm schloss sich später d'Alembert in seinen „Elémens de Musique" an. Noch mehr ward es ausgebildet von Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger, Gottf. Weber, André, und von A. B. Marx.

Unter Accord verstehen wir nun den Zusammenklang von wenigstens drei im Terzen-Verhältniss zu einander stehenden Intervallen. Aus der diatonischen Tonreihe — c d e f g a h c ... — lassen sich entnehmen: c e g, d f a, e g h, f a c, g h d, a c e, h d f, oder, was dasselbe ist, wir setzen über jeden Ton dieser Scala zwei Intervalle aus dieser Reihe:

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.
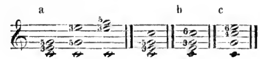
Hier ergeben sich 7 Accorde, von denen die auf der I. IV. V. Stufe gleich sind; ebenso die II. III. IV.; ganz verschieden von den vorhergehenden ist der Akkord auf der siebenten Stufe. Diese drei Gattungen der Dreiklänge — Accorde von drei Tönen — bilden die erste Reihe der Stammaccorde, von denen sich wieder andere ableiten lassen. Die erste Gattung besteht aus einer grossen Terz mit darübergelegter kleiner Terz, oder aus dem Grundton, grosser Terz und reiner Quint, c e g, f a c, g h d, und einen solchen Accord nennen wir den grossen oder Dur-Dreiklang; die zweite Gattung besteht aus einer kleinen und darübergelegten grossen Terz, oder aus Grundton, kleiner Terz, reiner Quint — d f a, e g h, a c e —, und heisst dieser der weiche, kleine oder Moll-Dreiklang; die dritte Gattung — h d f — besteht aus 2 kleinen Terzen, oder Grundton, kleiner Terz und verminderter Quint und wird verminderter Dreiklang genannt. Eine vierte Gattung wird auch als übermässiger Dreiklang angeführt, c e gis, bestehend aus zwei grossen Terzen, oder Grundton, grosser Terz, übermässiger Quint, welcher aber aus der diatonischen Scala nicht gebildet werden kann; die übermässige Quint ist vielmehr nur ein zufällig erhöhtes Intervall.

Der grosse Dreiklang ist schon in der Natur selbst begründet; die Erfahrung und genaue Untersuchungen haben es gezeigt, dass, wenn eine Saite oder eine Pfeife zum Tönen gebracht wird, auch noch andere Töne als der gewünschte schwach hörbar werden; es sind die Töne, welche mit dem Namen Aliquottöne bezeichnet und auch mit den Natur-Hörnern und Trompeten hervorgebracht werden:
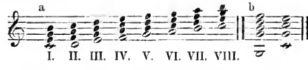


Da durch Octavenversetzung das Verhältniss der Töne zu einem Grundton nicht in seinem Wesen geändert wird, so können die über einem Basston stehenden Intervalle in verschiedener Ordnung, Lage

vorkommen, die Terz über der Quint u. dgl. Ist die Octav des Basstons der oberste Ton, so sagt man, der Accord ist in der Octavenlage, — ist es die Terz, so hat man den Accord in der Terzenlage, — ist es die Quint, in der Quintenlage (Beispiel a). Anders verhält es sich, wenn der Basston seine Stelle einem andern Intervall des Accordes abtritt, wenn z. B. die Terz zum Basston wird, dann bilden sich neue Accorde, weil das Intervallenverhältniss auch geändert wird, — abgeleitete Accorde oder Umkehrungen, deren es für einen Accord so viele giebt, als er Intervalle über dem Basston hat. Für den Dreiklang giebt es demnach zwei Umkehrungen; liegt die Terz im Bass, so wird die ursprüngliche Quint zur Terz, die Octav zur Sext, und es erscheint der Terz-Sext-Accord oder kurz Sext-Accord genannt; liegt die Quint im Bass, so bildet sich der Quart-Sext-Accord (Beisp. b, c).



Bauen wir über den Dreiklängen der diatonischen Scala noch eine Terz auf, so erhalten wir Vierklänge, Septimenaccorde genannt, weil das oberste Intervall eine Septime zum Grundton bildet. Nach den Intervallen, aus denen der Septimenaccord besteht, hat er verschiedene Gestalt:



Die gebräuchlichsten Septimen-Accorde sind:
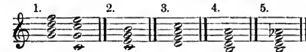
1) Der Haupt- oder Dominantseptimenaccord g h d f, bestehend aus Grundton, grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime, — lässt sich schon aus den Grundtönen (s. oben c e g b) darstellen und hat das Eigenthümliche, dass er sich stets auf der V. Stufe der Tonleiter (Dominante) findet und nur in der Tonart möglich ist, welcher er leitereigen zugehört; er ist auch der vorzüglichste Leitaccord aus der nächsthöhern oder Dominantentonart und hat jederzeit seine bestimmte Auflösung: der Bass geht eine Quint abwärts oder eine Quart aufwärts in die Tonica, die Septime lösst sich in die Terz des Tonicadreiklangs auf, die Terz geht in die Octav, die Quint bleibt liegen, — falls nicht die regelmässige Auflösung durch einen Trugschluss verhindert wird (Beisp. b oben).

2) Der grosse Septimenaccord, c e g h, f a c e, der sich auf der I. und IV. Stufe der Dur-Skala bildet.
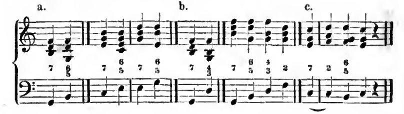
3) Der kleine Septimenaccord, d f a c, e g h d, a c e g, bestehend aus kleiner, grosser und wiederum kleiner Terz, oder kleiner Terz, reiner Quint und kleiner Septime, hat seinen Sitz auf der II. III. und VI. Stufe der Dur-Scala.

4) Der klein-verminderte Septimenaccord, h d f a, aus kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Septime bestehend, ruht auf der VII. Stufe der Dur- (oder II. Stufe der Moll-)Scala.

5) Der schlechthin sogenannte *verminderte Septimenaccord* h d f as auf der II. Stufe der Molltonleiter, bestehend aus kleiner Terz, verminderter Quint und verminderter Septime, ist nebst dem vorigen mehr den Nonenaccorden beizuzählen.
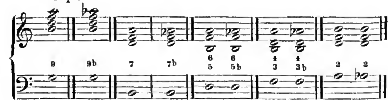


Alle Septimen-Accorde, mit Ausnahme des *Dominant-Septimen-Accordes* und des *verminderten Septimen-Accordes* sind stark dissonirend und bedürfen daher, auch im freien Styl, einer Vorbereitung. Wie bei den Dreiklängen kann auch bei den Vierklängen die *Lage* der über dem Basston stehenden Intervalle verschieden sein; wechselt der Basston seine Stellung mit den andern Intervallen des Accordes, so ergeben sich abgeleitete Accorde, *Umkehrungen*: wir erhalten den *Quintsext-Accord*, wenn die Terz den Basston bildet; den *Terzquart-Accord*, wenn die Quint; den *Secundaccord*, wenn die Septime im Bass liegt (Beisp. a. b. c).

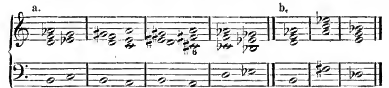


Baut man über den Septimen-Accord noch eine Terz, so ergiebt sich ein *Fünfklang*, der **Nonenaccord**. Je nachdem die zugefügte Terz gross oder klein ist (über dem Dominant-Septimen-Accord, da wir die übrigen Nonenaccorde ausser Betracht lassen), ist der Nonenaccord *gross* (g h d f a), welchen man der Durtonart zueignet, oder *klein* (g h d f as) welcher der Moll-Tonart angehört. Die None als Dissonanz muss ebenso gut als die Septime aufgelöst werden und zwar abwärts, wie sie auch eine Vorbereitung fordert. Wie in verschiedenen *Lagen*, so kommt dieser Accord auch in seinen verschiedenen Umkehrungen häufig vor, namentlich, mit Hinweglassung des Grundtons, als (*verminderter*) *Septimen-Accord*; wenn die Quint im Bass liegt, als *Quintsext-Accord*; wenn die Septime, als *Terzquartaccord*.

Beispiel.



Der verminderte Septimen-Accord ist besonders geschickt zu Ausweichungen in (vier verschiedene) weit entfernte Tonarten; so gelangt man durch den Accord h d f as nach C-moll, mittelst enharmonischer Verwechselung nach A-moll, Fis-moll und Es-moll (Beisp. a).



Nun giebt es drei solcher Accorde (Beisp. b), die mit ihren vier verschiedenen Deutungen den Uebergang nach den zwölf Tonarten des Quintenzirkels und zwar sowohl den Dur- als den Moll-Tonarten vermitteln helfen, da sich der verminderte Septimenaccord ebensowohl auf einen Durdreiklang, als auf einen Molldreiklang beziehen kann.

Noch zu bemerken ist der übermässige Sextaccord, welcher von dem doppelt verminderten Dreiklang (z. B. cis es g) abgeleitet wird und mit einem Dominantseptimenaccord bei ausgelassener Quint gleichen Klang hat; er kann bei enharmonischer Verwechselung der Septime dieses Dominantenaccordes mit der übermässigen Sext zur Modulation in eine ganz ferne Tonart (der übermässige Sextaccord findet sich auf der kleinen 6. Stufe seiner Tonart) verwendet werden.

Aeltere Theoretiker nehmen auch Undecimen-, Terzdecimen-Accorde an, welche Accorde sich aber besser aus vorgehaltenen Intervallen erklären lassen.

Auch theilt man die Accorde noch in consonirende und dissonirende; unter ersteren versteht man solche, welche nur aus Consonanzen zusammengesetzt sind, also die Dur- und Moll-Dreiklänge mit ihren Umkehrungen; letztere, in denen sich Dissonanzen vorfinden, also die Septimen- und Nonen-Accorde mit ihren Umkehrungen, sowie alle übrigen Dreiklänge, bei denen ein Intervall zufällig erhöht oder erniedrigt worden, welche von den neuern Theoretikern nicht als selbstständige, sondern als sogenannte Durchgangsakkorde in das Accordensystem eingefügt werden. — Die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts wendeten in ihren kirchlichen Werken nur Dreiklänge und Sextaccorde unmittelbar an; was an dissonirenden Accorden sich findet, hat nicht die Natur selbstständiger Accorde, sondern die Dissonanz trat nur als vorgehaltener Ton auf, selbst die Quartsextaccorde wurden noch vermieden; erst von dem Anfange des 17. Jahrhunderts an wurden solche Accorde allmählig häufiger als frei eintretende gebraucht.

Adagio, siehe Tempo.

Adam de Fulda, blühte etwa um 1460 und gehört unter die ersten musikalischen Gelehrten seiner Zeit. Dieser gelehrte Mönch war der erste unter den deutschen Tonkünstlern und musikalischen Schriftstellern, der in der Glanzperiode Josquin's den Niederländern ihren lang bewahrten Ruhm des fast alleinigen Besitzes gelehrt contrapunctischer Musik mit Erfolg streitig zu machen wusste. Er schrieb nebst einigen Compositionen, von welchen uns ein Kirchenlied: „Ach hülp my Leidt und sehnlich Klag“ in dem zu Magdeburg 1763 erschienenen „Enchiridion geistliker Leeder unde Psalmen“ erhalten ist, eine sehr werth-

volle Abhandlung „De Musica“. Sie findet sich in Gerbert's Scriptores eccl. de Musica sacr. tom. III. Sie ist 1490 geschrieben und zerfällt in 4 Theile und 45 Capitel, welche handeln 1) von der Erfindung und dem Lobe der Musik; 2) von der Stimme, dem Schall, dem Tone, den Schlüsseln; 3) von der Mensural- und Figuralmusik; 4) von den Verhältnissen, Intervällen, Consonanzen u. dgl. Dabei unterschreibt sich A. als „Musicus ducalis“.

Adam de la Hale, genannt auch „le boiteux d'Arras“, der Hinkende von Arras, weil er in seiner Jugend das Unglück hatte, schief zu wachsen, wurde um 1240 zu Arras geboren und widmete sich dem geistlichen Stande, den er aber bald wieder verliess und als Troubadour selbst den Grafen Robert von Artois auf seinem Zuge nach Unteritalien begleitete, wo er auch starb. Wichtig für die Musikgeschichte ist Adam deswegen, weil die von ihm aufgefundenen Lieder und Gesänge ihn als den ersten oder als einen der ersten zeigen, der auf freiere Weise mehrstimmig zu schreiben versuchte (in seinen Liederspielen will man die ersten Anfänge der Oper erkennen), den bisher gebräuchlichen Quinten- und Octavenfolgen schon Terzen und Sexten und entgegengesetzte Bewegung beimischte und Zusammenstellungen gebrauchte, denen eine gewisse Zierlichkeit im Vergleich mit den bis dahin gewöhnlichen Compositionen gar nicht abgesprochen werden kann. Man schreibt ihm sechzehn dreistimmige Lieder und sechs Motetten zu.

Adamus Dorensis Abt des Cisterzienserklosters bei Hereford in England, geboren zu Dowr im Anfange des 12. Jahrhunderts, soll ein eifriger Anhänger und Beförderer der Tonkunst gewesen sein. Er starb ums Jahr 1200 und hinterliess ein Werk: Rudimenta musices.

Adam de St. Victor, Canonicus der regulirten Augustiuerabtei St. Victor zu Paris, gestorben daselbst den 8. Juli 1177, ist als Componist von Sequenzen und andern Kirchengesängen seiner Zeit bekannt und verdient. So verfasste er die Sequenz: „Laudes crucis“ für das Fest der Auffindung des h. Kreuzes.

Adelboldus aus Friesland, Canonicus zu Lobies in der Diöcese Lüttich und Kanzler Kaiser Heinrich's II. zu Anfang des 11. Jahrhunderts, starb am 1. Dezember 1027 als Bischof von Utrecht. Seine Schrift, betitelt „Adelboldi Musica“, führt Gerbert Script. eccl. mus. I. an; sie handelt von der Bestimmung der Consonanzen und der Theilung des Monochords.

Adelgasser, Ant. Cajetan, geboren den 3. März 1728 zu Luzern (?), bildete sich unter Eberlin zu Salzburg zu einem tüchtigen Organisten und Clavierspieler; ward um 1750 Organist zu Salzburg und war besonders durch seine Kirchencompositionen beliebt; doch mangelt ihm Originalität, und die Nachahmung seines Meisters lässt seine Werke oft trocken und steif erscheinen. Er starb zu Salzburg den 23. Dezember 1777.

Adelmus, im Anfange des achten Jahrhunderts Bischof in England, war durch die Compositionen vieler kirchlicher Gesänge berühmt. Gerbert führt im ersten Bande seines Werkes „De Cantu et Musica sacra“ den Anfang eines mit Neumen versehenen Gedichtes de virginitate von Adelmus an, welches er einem Codex aus dem 9. oder 10. Jahrhundert entnommen, worin mehrere neumirte Carmina dieses Bischofs enthalten sind.

Adriano, Francesco, geb. 1520 zu Venedig, erwarb sich durch viele Motetten und andere Kirchengesangstücke einen ausgezeichneten

Ruf als Contrapunctist; als sein Meisterwerk galten die „Psalmi vespertini omnium dierum fest. per annum“, 4 vocum, welche 1567 zu Venedig im Druck erschienen.

Advent, Adventus (lat.), die Ankunft, bezeichnet in der Kirchensprache jene Zeit, welche der Vorbereitung auf das heilige Weihnachtsfest gewidmet ist. Die ersten Spuren der Feier des Advents, wozu unstreitig die Fastenzeit das Modell und Vorbild abgegeben hat, finden sich im 4. Jahrhundert in der Diöcese Tours, von wo aus sie nach und nach Verbreitung über die ganze Kirche — des Morgen- wie des Abendlandes — fand. Noch im 9. Jahrhundert begann man den Advent am Feste des hl. Martinus, später am Feste des hl. Andreas, bis im 14. oder 15. Jahrhundert die römische Kirche den Anfang auf den Sonntag zwischen dem 27. November und 3. Dezember festsetzte. Die Adventszeit versetzt in die Jahrtausende vor Christus, ihr Elend, ihre Sündennoth, aber auch ihre Sehnsucht („Rorate coeli desuper et nubes pluant justum, „Thauet“, Himmel, den Gerechten, ihr Wolken regnet ihn herab!“), womit auch die äussere Natur mit ihrem Winterkleide zusammenstimmt. Dieser Charakter des Adventes zeigt sich in seinen liturgischen Einrichtungen und Eigenthümlichkeiten: neben dem Gebrauche der blauen Farbe im Unterbleiben des Gloria in excelsis und Ite missa est (statt dessen Benedicamus Domino gesungen wird), des Te Deum laudamus im Officium der Sonntage und Ferien, im Schweigen der Orgel in den Temporalmessen (die Kirche will es ausdrücklich, dass bei den Hauptgottesdiensten an den Adventsonntagen, mit Ausnahme des dritten Sonntags, die Orgel und alle Instrumente schweigen); doch wird das Alleluja wie gewöhnlich gebraucht, weil, wie Durandus bemerkt, im Advent nicht alle Freude verbannt ist bei der Hoffnung auf die Menschwerdung Jesu Christi. Die ganze Liturgie zielt darauf hin, die Flammen der Sehnsucht nach der Ankunft Jesu Christi in den Herzen zu entzünden, und auf die Nothwendigkeit der Wegbereitung hinzuweisen; das spricht sich in dem kleinsten Versikel, in der unbedeutendsten Antiphon aus; das verkündet in Tönen jede für diese Tage bestimmte Choralmelodie. So beginnen z. B. in den letzten 8 Tagen — wie die Sehnsucht sich steigern soll — die Antiphonen zum Magnificat sämmtlich mit „O“, um sie recht deutlich als Seufzer heiliger Sehnsucht zu bezeichnen (s. Antiphonen). Hierzu gehören auch die sogenannten Novenen, neuntägige Andachten, unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste angestellt, welche meistens mit einer musikalischen Litanei vor ausgesetztem hochwürdigsten Gute gefeiert werden. Eine der Adventzeit eigenthümliche, besonders holde und ansprechende Feier liegt in der Rorate-Messe (so genannt von dem Introitus, welcher mit „Rorate“ beginnt), d. i. eine Votivmesse de Beata Maria Virgine. Der Chordirigent beachte in diesen Messen das zuständige Graduale („Tollite portas“) und Offertorium („Ave Maria“); die Rorate-Messen haben kein Gloria und Credo; ausgenommen an Samstagen, wo Gloria ohne Credo gesungen wird, und während der Octav Immaculatae Concept. V. M. (Unbefleckte Empfängniss), wenn das Messformular von diesem Feste genommen ist. — Die 4 Adventsonntage werden so hoch gehalten, dass an ihnen nie ein anderes Fest gefeiert, sondern dasselbe immer auf den nächstfolgenden Tag verlegt wird. Eine Eigenthümlichkeit des dritten Sonntags, dessen Introitus mit „Gaudete“ beginnt, ist, dass an ihm wieder die erhabenen Harmonien der Orgel ertönen und die sich in die Herzen tiefer ein-

senkende Freude über die ganz nahe gerückte Ankunft des Erlösers verdolmetschen.

Aelredus, Sanctus, schottischer Edelmann, widmete sich dem geistlichen Stande und ward um 1150 Abt des Cisterzienserklosters Rieval, als welcher er am 12. Januar 1166 starb. Als Schüler des hl. Bernhard trachtete er, den kirchlichen Gesang in der Einfachheit, wie sein Lehrer und Meister ihn in seinem Orden eingerichtet hatte, zu erhalten. Er widmete deshalb in seinem Werke „Speculum charitatis“ diesem Bestreben ein eigenes Kapitel „de abusu musices“, worin er die sich immermehr geltend machenden Fortschritte, unter denen freilich auch manche Missgriffe und Missbräuche waren, zurückzudrängen und den vom hl. Bernhard vorgezeichneten Regeln Geltung zu bewahren suchte. Er war übrigens ein gründlicher Kenner, auch inniger und aufrichtiger Verehrer der Musik.

Aeolisch — modus aeolius — äolische Tonart, neunte und zehnte Kirchentonart, äolisch und hypoäolisch, bildet ihre Tonreihe also: a h c d e f g a. Charakteristische Töne sind ihr die kleine Terz (c) und die kleine Sext (f); diese dürfen nicht verändert werden, weshalb dieser Tonart die Modulation nach neuer Weise in die Ober- und Unterdominante versagt ist; es steht ihr nämlich weder der Accord a cis e, noch der Accord h dis fis zu Gebote. Die nächste und häufigste Verbindung knüpft sie mit dem Phrygischen an, und zwar entweder in Form eines Halbschlusses auf der äolischen Tonica (Beispiel a), oder durch Verbindung der Leittöne (d. h. Secunde und Septime d und f) der phrygischen Tonleiter (Beispiel b).

Beispiel a. b.

Hierdurch erhält sie einen höhern, kirchlichen würdevolleren Charakter, während in melodischer Hinsicht die kleine Terz und Sext, in harmonischer Beziehung der hellere grosse Dreiklang auf der Dominante im Wechsel mit den kleinen Dreiklängen der Tonica und Unterdominante der Tonart einen sanften, weichen, elegischen Charakter leihen.

Aeolodikon — ein Tasteninstrument, dessen Ton durch freistehende Metallfedern, die mittelst eines Blasbalges in Schwingung versetzt werden, erzeugt wird, indem beim Niederdrücken einer Taste ein Ventil sich öffnet und dem Winde den Zutritt zur Metallfeder ermöglicht, welche dadurch vibrirt und den bestimmten Ton angiebt. Es hat gewöhnlich sechs Octaven und zwei Pedaltasten, welche zur Erzeugung des Windes vom Spieler selbst getreten werden und wodurch auch crescendo und decrescendo hervorgebracht werden kann. Ueber den Erfinder desselben sind die Angaben getheilt, obwohl die Zeit seiner Erfindung erst in den Anfang dieses Jahrhunderts fällt. Gegenwärtig ist es durch die Physharmonika und das Harmonion verdrängt.

Agapen, von dem griechischen ἀγαπή Liebe, hiessen in den ersten Zeiten des Christenthums jene schon zu den Zeiten der Apostel eingeführten gemeinschaftlichen Mahlzeiten, die theils der christlichen

Bruderliebe, theils dem Vorbilde derselben im letzten Abendmahle des Herrn ihren Ursprung verdankten und aus den Opfergaben der Gemeinde bestellt wurden. Es nahmen daran die Gläubigen ohne Unterschied des Standes oder Vermögens Theil und sie fanden theils nach dem hl. Abendmahle in einem öffentlichen Versammlungsorte als allgemeine, feierliche, theils in den Privatwohnungen der Reichen als besondere statt; erstere an gewissen bestimmten Tagen, letztere täglich, jedesmal unter dem Vorstande eines Presbyters oder Diacons, wie aus den Schriften der Kirchenschriftsteller, namentlich des heiligen Chrysostomus, des hl. Clemens Alex. und des Tertullian hervorgeht. Sie begannen mit Gebet und Gesang und schlossen auch auf diese Weise; religiöse Gespräche und Absingen von Hymnen, Psalmen etc. machten die Unterhaltung dabei aus. Sie trugen hierdurch zur Vervollkommnung und Ausbreitung der Musik wesentlich bei. Als später weltliche Lieder und Gesänge und andere grosse Missbräuche sich einschlichen, wurden sie abgeschafft. Auch vor und nach den andern Mahlzeiten war es empfohlen, Psalmen zu singen, damit, wie der hl. Chrysostomus (Expos. in Ps. XLI) bemerkt, dadurch alle Unmässigkeit, Ausgelassenheit u. dgl. einen Gegenhalt finde, so fern gehalten und der Sinn wieder auf Gott unbefleckt gerichtet werde. — Von diesen Liebesmahlen nannte man die vorzüglich dabei gebrauchten Gesänge selbst Agapen.

Agazzari, Agostino, einem adeligen Geschlechte Italiens entsprossen, soll 1578 zu Siena geboren sein. Die Nachrichten über seine Lebensumstände sind wenige; man weiss zwar nicht, wo und unter wessen Leitung er seine erste Bildung in der Musik genossen, aber die volle Ausbildung seines vortrefflichen Talentes scheint er unter der Hand des berühmten Ludovico Viadana erhalten zu haben, mit dem er auch das Verdienst theilt, den Generalbass weiter ausgebildet und die rechte Art der Bassbezifferung gelehrt zu haben. Nicht alle, aber die meisten seiner Werke sind daher mit einer Orgelstimme versehen, welche entweder als sogenanntes Continuo (s. basso cont.) das unbezifferte Fundament, oder zugleich die begleitende Bezifferung der Bässe enthält. Die Ausführung dieser Begleitung lehrt er in einer besondern Abhandlung, welche einer Motettensammlung vorgedruckt ist („del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto"). Er führte den Beinamen „Accademico armonico intronato". Anfänglich stand A., wie Proske sagt, im Dienste des Erzherzogs Mathias (vor dessen Erhebung zum König von Ungarn und zum römischen Kaiser) und fungirte dann zu Rom als Capellmeister an der Kirche St. Apollinar und des deutsch-ungarischen Collegiums. Wahrscheinlich hat er in Siena seine Laufbahn beschlossen, nachdem er längere Zeit an der Cathedrale daselbst gewirkt. Die Zeit seines Ablebens schwankt zwischen 1640 und 1645. — In künstlerischer Beziehung zählt A. zu den fruchtbarsten Componisten der römischen Schule; er gab eine reiche Sammlung werthvoller Motetten, Psalmen, Litaneien etc. heraus, deren Proske in seiner Musica div. l. c. rühmlichst gedenkt. Auch den Neuerungen seiner Zeit blieb er nicht ferne, indem er die damals emporkommenden sogenannten Kirchen-Concerte gründlich zu kennen sich bestrebte und zu ihrer Verbreitung beitrug. Er schrieb nebst 2 Büchern fünf- und sechsstimmiger Madrigale auch eine dramatische Composition zu einer Vermählungsfeier 1614 unter dem Titel: „Eumelio, drama pastorale etc." in Ronciglione gedruckt. — Ein theoretisches Werk von A.

„La Musica ecclesiastica" erschien nach Forkels und Gerberts Angabe zu Siena 1638.

Agobardus, geboren 779 in Spanien, ward 808 Coadjutor des Erzbischofs von Lyon und später selbst Erzbischof, schrieb zwei Tractate: „De divina Psalmodia" und „De correctione Antiphonarii" gegen Amalarius; er starb am 6. Juni 840 zu Saintogne.

Agostini, Ludovico, (auch wohl Luigi), geboren zu Ferrara 1534, widmete sich dem geistlichen Stande, ward später Protonotarius apostolicus und erwarb sich auch einen Ruf durch seine Compositionen, von denen eine Sammlung, bestehend aus Messen, Vespern, Motetten, Madrigalen u. dgl. kurz vor seinem Tode im Druck erschien. Er starb als Capellmeister des Herzogs Alphons II. von Este (?) am 20. Sept. 1590.

Agostini, Paolo, geboren zu Vallerano 1593, war einer der bedeutendsten, gelehrtesten und genialsten Tonkünstler seiner Zeit, Lieblingsschüler des berühmten Bernardo Nanini, dessen Schwiegersohn er später wurde. Er pflegte besonders den mehrchörigen Satz, für welchen er sich an seinen Vorgängern der römischen und venetianischen Schule heranbildete. Seine Zeitgenossen ehrten ihn darum hoch, und als einmal Urban VIII. einer 48-stimmigen Messe A.'s beiwohnte, drückte dieser Pabst ihm seine vollste Bewunderung und seinen ganzen Beifall aus. Von seinen Werken befinden sich Manuscripte in der Bibliothek des Hauses Corsini della Lungara und im Archiv des Vatican; gedruckt erschienen zu Rom 2 Bücher Magnificate und Antiphonen, und 5 Bücher acht- und zwölfstimmiger Messen in den Jahren 1619—1628. Leider war ihm eine kurze Lebensbahn zugemessen; nachdem er mehrere Organistenstellen in Rom versehen, ward er 1626 Nachfolger seines Mitschülers Ugolini, Capellmeister im Vatican, als welcher er 1629 im 36. Jahre seines Alters starb.

Agricola, Alexander, ein Niederländer von Geburt, Schüler Ockenheim's, ein sehr bedeutender Contrapunctist zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, Capellmeister König Philipp's II. von Spanien, starb 60 Jahre alt zu Valadolid. Man hat bis jetzt weder das Jahr seiner Geburt noch seines Todes ermittelt. Eine Anzahl seiner Werke wird im Archiv der päbstlichen Capelle aufbewahrt, 5 Messen und 150 weltliche Gesänge erschienen 1504 im Druck; die meisten seiner Werke gingen verloren; doch auch die vorhandenen geben Zeugniss von der grossen Bedeutung des Meisters für seine Zeit.

Agrikola, Martin, 1485 oder 1486 zu Sorau in Schlesien geboren, erwarb sich meist aus Büchern und Tonwerken eine gründliche wissenschaftliche und musikalische Bildung und wurde 1524 Cantor in Magdeburg, wo er auch am 10. Juni 1556 starb. Er führte den deutschen Choral in den dortigen (der Reformation überantworteten) Kirchen ein, schaffte die bis dahin übliche deutsche Tabulatur (s. d.) ab und setzte die Gesänge in Noteuschrift um. Er nimmt unter den zeitgenössischen Musikern eine ehrenwerthe Stellung ein. Unter seinen theoretischen und praktischen Werken sind von besonderem Werthe: „Musica instrumentalis" bei Rhau 1529; „Euchiridion musicae Mensuralis" 1532; „Eine kurtz deudsche Musika mit LXIII. schönen lieblichen Exempeln zu vier stimmen verfasset. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat auf alle Thon artig gerichtet. Von Mart. Agrikola. 1528. Bei Rhau in Wittemberg". „Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien. Eine kurtze deutsche Leyenmusika etc." 1541. (Sämmtlich in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg.)

Aiblinger, Johann Caspar, geboren den 23. Februar 1779 zu Wasserburg am Inn, wo sein Vater Fragner oder Kleinkrämer war, kam in seinem eilften Jahre als Singknabe und zum Studiren nach Tegernsee. Hier zog des Knaben günstig hervortretendes Musiktalent die Aufmerksamkeit des Abtes GregorRottenkalber auf sich, der ihm alsbald Unterricht im Clavier- und Orgelspiel ertheilen liess. Vier Jahre verweilte er dort, kam dann auf das Gymnasium in München, wo er an seinem Landsmanne Prof. Schlett einen theilnehmenden Gönner und einen guten Lehrer fand, und bezog 1800 die Universität Landshut. Ein innerer Trieb zog ihn zur Kirche und nach vollendeter Philosophie begann er die theologischen Studien; den erstrebten Eintritt in ein Kloster aber vereitelte ihm die 1803 eingetretene Säcularisation der bayerischen Klöster, und da er für den Weltpriesterstand keine Neigung in sich fand, so verlegte er sich ganz auf das Studium der Musik. Sein sehnlichster Wunsch ging vor Allem dahin, Italien zu besuchen, die damals von dem Musiker als unentbehrlich angesehene Hochschule seiner Kunst. Um die Mittel hierfür zu erhalten, gab er in Landshut ein Concert und marschirte dann, ärmlich genug ausgestattet, mit wenigem Gelde, ein paar Classiker und etwas Wäsche im Ränzelchen, dem Süden zu. In Vicenza hielt er sich 8 Jahre lang auf und verkehrte schriftlich und persönlich viel mit seinem Landsmann Simon Mayr, welcher Capellmeister in Bergamo war. 1811 ging er nach Venedig, wo Meyerbeer den jungen Musiker kennen und schätzen lernte und ihm eine Stelle im Conservatorium verschaffte; nachgehends errichtete A. selbst ein musikalisches Institut, „Odeon" genannt, zog jedoch bald nach Mailand, um die Direction der Balletmusik daselbst zu übernehmen. 1819 kehrte er auf den Wunsch seiner Eltern in seine Heimath zurück, von wo ihn König Max I. als Maëstro der italienischen Opér nach München berief, und in dieser Stellung verblieb er bis zur Auflösung der Oper 1823. König Ludwig I. ernannte ihn nach seiner Thronbesteigung zum königl. Vicehofcapellmeister und schon am 9. Nov. 1826 zum wirkl. Hofcapell-M. In dessen Auftrag machte A. 1833 eine dritte Reise nach Italien (welches er auch als Maëstro besucht hatte), um Meisterwerke italienischer Tonkunst zu sammeln. Von da an ist aus seinem äussern Leben nichts weiter zu melden, was von öffentlicher Bedeutung wäre; der Mittelpunkt seines Schaffens und Wirkens blieb jetzt die Allerheiligen-Hofcapelle, für welche er werthvolle Compositionen fertigte. Diese Thätigkeit erstreckte sich bis 1864, wo grosse Altersgebrechen ihn zu jedem weiteren Dienste untauglich machten; aus dem irdischen Dasein schied er am 6. Mai 1867. — A.'s Name wird stets eine hohe und geachtete Stelle unter den Componisten der Neuzeit einnehmen. In der Operncomposition versuchte er sich in den zwanziger Jahren, jedoch ohne Erfolg; „Rodriguez und Ximene" wurden nicht wieder aufgeführt und von der Oper „Cid" (1821) ist nichts weiter bekannt, da dies Werk beim Brande des Münchner Opernhauses zu Grunde ging. Desto mehr wirkte er in anderer Beziehung. Er setzte alle seine Kraft daran, der immermehr beliebten neuern italienischen Musik und ihrer verderblichen Wirksamkeit entgegenzuarbeiten und ihr die kräftige, gute, ächt deutsche Musik entgegenzustellen, und es gelang ihm sogar, anfangs der dreissiger Jahre Gluck's Iphigenia auf Tauris wieder auf die Bühne zu bringen, wozu er mehrere Partien ganz neu instrumentirte. Später wendete er seine Hauptthätigkeit der Kirchenmusik zu, studirte nicht blos eingehender die alte Kirchenmusik,

sondern betrieb auch mit regem Eifer die Aufführung der Werke der alten Tonmeister in der Hofkirche und schuf selbst einen reichen Schatz guter Kirchenwerke. Seine derartigen Schöpfungen, zumeist die a capella geschriebenen, tragen fast durchgängig einen hohen kirchlichen Ernst an sich und verbinden mit einfacher Würde oft grossartige Erhabenheit des Styles, und stets ist die vollkommenste Reinheit des Satzes neben einer gewissen Freiheit gewahrt; wenn auch hin und wieder Steifheit und Trockenheit oder an andern Stellen süssliches Wesen hervortritt, und er in der Instrumentiruug minder glücklich ist, so thut das dem Verdienste des Mannes keinen Abbruch, der so gut das wahre Wesen der Kirchenmusik erkannte und zu erreichen suchte; im Wesentlichen hat er das Rechte getroffen, wozu ihn neben seinen musikalischen Studien und seiner wissenschaftlichen und ästhetischen Bildung besonders sein tief religiöser Sinn befähigte. Ueberall zeigt er sich als Meister, und seine Vocalsachen geben besonders seine Wohlerfahrenheit in Behandlung der Stimmen kund, wenn er auch manchmal der Ausdauer derselben viel zumuthet; seine Satzweise ist eigenartig und beruht grossentheils auf dem Studium der alten Meister.

Seiner Kirchencompositionen und geistlichen Lieder sind eine sehr grosse Menge. Im Druck sind ausgegeben: eine deutsche Messe; eine lateinische Messe in F (Falter u. Sohn, München); Cyklus von 6 Messen und 11 Vesperpsalmen (Augsburg, Kollmann); 2 Messen in C für 4 Stimmen und Orgel (München, Falter); 2 Offertorien für 4 und 8 Stimmen (Mainz, Schott); Offertorium und Graduale „Sperent", „Psallam" (München, Falter); 6 Gradualien und Offertorien für die Fastenzeit (ebenda); 2 Requiem und 2 Litaneien mit Orchester (ebenda); 6 zwei- und dreistimmige Messen für Sopran und Alt mit Orgel, Violon und Violoncell adlib.; 5 Offertorien und Gradualien, Te Deum, Veni sancte Spiritus, Requiem und 2 Litaneien mit gleicher Besetzung (Augsburg, Kollmann); 6 zwei-, drei- und vierstimmige Messen für Sopran und Alt, mit Orgel-, Violon- und Violoncellbegleitung (Regensburg, Pustet 1859); „Gelobt sei Jesus Christus" und „Marienlieder von Görres" für 1, 2, 3 und 4 Stimmen mit Orgel (München, lit. artist. Anstalt); 6 Gradualien und Offertorien für 4 und 5 voc. ohne Begleitung (München, Falter), op. 13 u. 14; 14 Vesperpsalmen, 4 voc. u. Orchester, 2 Litaneien v. Aiblinger u. Grassi f. 4 voc. u. Orgel (ebenda). Ausser diesen componirte Aiblinger noch einige grössere instrumentale Messen, dann Missa a capella, 4 voc.; Missa canonica a 4 voc. c. org., mehrere Litaneien, Stabat mater, marianische Antiphonen etc. für Klosterchöre und eine Unzahl geistlicher Lieder, von denen noch das Meiste unbekannt ist; seine vorzüglichsten Werke (Messen, Vespern, Motetten u. dgl.), 133 an der Zahl, verwahrt das Archiv der k. Hofcapelle in München.

Aichinger, Gregor, geboren zu Augsburg um 1565 (Proske nennt Regensburg als seinen Geburtsort), Priester, war schon um 1590 berühmt als Organist am Hofe der Patrizier Fugger in Augsburg. Einen grossen Einfluss auf die musikalische Bildung dieses Künstlers hat ohne Zweifel der grosse Venetianer Giovanni Gabrieli gehabt. A. scheint also schon vor 1590 in Italien verweilt zu haben; später besuchte er Italien noch einmal und lebte zwischen 1599 und 1601 einige Zeit in Rom; dann kehrte er wieder nach Augsburg zurück, wo er in Fugger'schen Diensten (etwa 1620 ?) sein Leben beschloss. Wir können seine Charakteristik nicht besser zeichnen, als Proske es gethan. „Aichinger und J. L. Hassler, mit dem er gleichzeitig in der Fugger'schen Capelle

glänzte, bildeten die schönste Zierde dieses kunstsinnigen Hofes. Ueberragte ihn Hassler gleich an Geist und Originalität, so hatten beide Meister doch dieses gemein, die Gediegenheit deutscher Kunstelemente mit den veredelten Formen italischen Geistes und Geschmackes, dessen herrlichste Blüthe sich damals in Rom und Venedig entfaltet hatte, in sich vereinigt und namentlich eine freiere Melodik und fliessendere Harmonik in ihren Werken ausgeprägt zu haben. Insbesondere zeichnete sich A. in vielen seiner Werke durch eine an Weichheit gränzende Wärme und Zartheit des Gesanges aus, der überall von inniger Andacht beseelt ist, während ihm der Aufschwung zum Erhabensten und Feierlichsten nicht versagt, ja selbst in einigen seiner umfangreichsten Tongebilde die ganze Strenge der Kunst entfaltet ist. Letzteres bewundert man vorzugsweise an jenen Officien, welche nach dem Gregor. Choral gearbeitet sind.“ Er repräsentirt mit Hassler, Gallus und einigen andern minder bedeutenden Tonsetzern die Epoche Palästrina's in Deutschland und verdient deshalb grosse Beachtung. Von seinen zahlreichen Werken sind besonders hervorzuheben: „Liturgica sive Sacra Officia ad omnes dies fest. Magnae Dei Matris.“ Aug. Vind. 1603. „Sacrae Cantiones 4, 5, 6, 8 et 10 voc.“ Venet. 1590. „Tricinia Mariana.“ Oeniponti 1598. „Fasciculus Sacr. Harmoniarum 4 voc.“ Dilingae 1606. „Solennia Augustissimi Corp. Christi.“ Aug. Vind. 1606.

Akkord, s. Accord.

Akustik (aus dem Griech. *ἀκούειν*, hören“ stammend) ist die Wissenschaft, welche sich mit der Natur des Klanges beschäftigt, die Lehre vom Schall. Schon die Griechen der klassischen Periode hatten eine speziellere Kenntniss und machten eine ausgedehnte Anwendung von den akustischen Gesetzen; zur exacten Wissenschaft wurde sie aber erst in neuerer Zeit durch die Untersuchungen Baco's und Galilei's erhoben, von welchem sie auch den Namen erhielt. Seitdem beschäftigten sich viele Naturforscher mit ausgedehnteren und tieferen Untersuchungen über die Natur, Erzeugung, Fortpflanzung etc. des Schalles. Das Vorzüglichste leistete Chladni, dessen Klangfiguren die Wirkungen der einzelnen Töne auch sichtbar machen; ausser ihm sind noch zu nennen Laplace, Ampère, W. Weber u. a. m.

Was die Akustik als Lehre selbst angeht, so mögen folgende gedrängte Andeutungen genügen.

Die Luft kann durch die Bewegung elastischer Körper in Schwingungen versetzt werden, welche man wegen ihrer Aehnlichkeit mit den durch einen in ruhiges Wasser geworfenen Stein erzeugten Wasserwellen auch Luftwellen nennt. Die aus Gehörorgan treffenden Luftschwingungen oder Wellen bringen in dem Gehörnerv die Empfindung des Schalles hervor; folgen mehrere solcher Luftwellen in sehr unregelmässiger Bewegung auf einander, so entsteht ein Geräusch; folgen sich viele einfache Luftstösse in regelmässigen, gleichen Zeiträumen, so dass dieselben gezählt und berechnet werden können, so haben wir einen Klang; wird der Klang nach der zeitlichen Beschaffenheit seiner Schwingungen, nach Höhe u. Tiefe mit andern Klängen in Beziehung gesetzt, so nennt man ihn einen Ton.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones hängt von der Anzahl der Schwingungen ab, welche ein Körper in einer bestimmten Zeit macht. Je weniger Schwingungen, desto tiefer der Ton, und umgekehrt. Deshalb wird auch der tiefere Ton durch eine längere, der höhere durch eine kürzere Schallwelle hervorgerufen. Der tiefste Ton, den man her-

vorgebracht hat, rührt von Schwingungen her, deren 14 bis 15 in einer Secunde gemacht werden. Der tiefste Ton, der in der Musik gebraucht wird, ist der einer 16füssigen Orgelpfeife, welche Schallwellen von 32 Fuss giebt. Es finden sich in manchen Orgeln wohl auch 32füssige Register. Allein die tiefsten Pfeifen lassen an sich fast nur Wind vernehmen und geben erst dann einen bestimmten Ton, wenn ihnen ein 16füssiges Register beigezogen wird, so wie auch dieses wieder durch ein 8füssiges Pedalregister an Bestimmtheit und Reinheit zunimmt. Der tiefste Ton, der im Bereiche des *gewöhnlichen* Gebrauchs steht, wird zu ungefähr 128 Schwingungen binnen einer Secunde gerechnet. Es ist dieser Ton dasjenige C, welches die tiefste Saite des Violoncell angiebt, oder das tiefste C des Fagottes, oder eines 8füssigen Manual-Registers, oder das C, welches die tiefste männliche Singstimme kaum mehr zu erreichen vermag. Der höchste, kaum mehr vernehmbare Ton wird zu 16,384 Schwingungen in der Secunde angenommen.

Ob ein Körper schnelle oder langsame Schwingungen, d. h. in einer Secunde eine grössere oder geringere Anzahl derselben macht, hängt von seiner Beschaffenheit ab. Die Anzahl der Schwingungen einer Saite ist um so *grösser*, je *kürzer*, je *dünner* und je *stärker sie gespannt* ist und endlich je *geringer* die *Dicke* derselben ist; also giebt sie auch einen desto höhern Ton; die tiefern Töne erfolgen beim *umgekehrten* Verhältnisse. Darum hat man z. B. beim Clavier längere und kürzere Saiten, bei der Orgel längere und kürzere Pfeifen; auf der Violine werden die Saiten durch den Fingeraufsatz verkürzt u. dgl. Der verschiedene Klang der Metall- und Darmsaiten hängt von dem dazu verwendeten Stoffe, die Tonfarbe der Pfeifen vom Material und von der Construction derselben ab.

Bei schwingenden elastischen Körpern wird sich ein ähnliches Verhältniss darstellen. Wenn man zwei Stimmgabeln oder Metallzungen von gleicher Länge aber ungleicher Dicke zum Tönen bringt, so wird die dickere einen höhern Ton geben als die dünnere; ebenso, feilt man eine Stimmgabel dünner, so wird ihr Ton nicht höher, sondern tiefer, weil sie vermöge ihrer erhöhten Schwingfähigkeit weiter ausschwingt und also nicht so oft in der bestimmten Zeit schwingen kann, als vorher. — Saiten werden mit Metalldraht umsponnen, um ihr spezifisches Gewicht zu vermehren und die Zahl ihrer Schwingungen zu vermindern.

Merken wir nun einen Ton, der eine gewisse Anzahl von Schwingungen hat, an und nennen ihn z. B. c, so wird ein Ton, der in derselben Zeit genau die doppelte Anzahl von Schwingungen macht, die *höhere Octav* (1:2), und der halb so viel Schwingungen macht, die *tiefere Octav* von c (1 : ½) genannt. Zwischen jedem Tone und seiner Octave liegen noch sechs andere Töne, deren Schwingungsverhältnisse das *Monochord* also angiebt:

Grundton.	Secund.	Terz.	Quart.	Quint.	Sext.	Septime.	Octav.
c	d	e	f	g	a	h	c
1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2

d. h. wenn wir zwei Töne haben, von denen der eine in einer Secunde 9 Schwingungen macht, indess der andre nur 8 solche Schwingungen macht, so bezeichnen wir ein solches Intervall als eine *Secunde*; ingleichen, schwingt ein Ton 4mal in derselben Zeit, da ein anderer 5mal schwingt, so nennen wir den zweiten die *Terz* des erstern u. s. w.

Da die Länge der Saiten in umgekehrtem Verhältnisse zu den Schwingungszahlen steht, so ist die Saitenlänge, wenn eine Saite, die den Ton c angiebt, gleich 1 gesetzt wird:



Namen der Töne:	c	d	e	f	g	a	h	c
Entsprechende Saitenlänge:	1	$^8/_9$	$^4/_5$	$^3/_4$	$^2/_3$	$^3/_5$	$^8/_{15}$	$^1/_2$
Verhältniss der Schwingungszahlen:	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
	$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^{15}/_{16}$	$^8/_9$	$^9/_{10}$	$^8/_9$	$^{15}/_{16}$	

Die Unterschiede zwischen den einzelnen Tönen sind nicht gleich; die beiden ersten Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10, nur wenig (um $^{80}/_{81}$, was unter dem Namen eines musikalischen *Komma* bekannt ist), verschieden, nennen wir den *ganzen Ton*, und zwar ersteres einen *grossen* ganzen, das zweite 9 : 10 einen *kleinen* ganzen Ton; das dritte Verhältniss, nahe um die Hälfte kleiner, nennen wir einen *halben* Ton. Aus diesen 3 Intervallen bildet sich die diatonische Tonreihe.

Werden diese Verhältnisse auf andere Tonleitern übergetragen, so ergeben sich einige Differenzen, indem z. B. in D-dur das a sich höher berechnet als in C-dur, nämlich um $^{80}/_{81}$. Da aber das menschliche Ohr solche kleine Unterschiede kaum vernimmt, so hat man in der Praxis auf sie keine Rücksicht genommen und die Octave in 12 gleiche Theile oder halbe Töne eingetheilt, deren zwei einen ganzen Ton geben, die sogenannte *chromatische Scala*. Diese auf gleiche Grössen gegebrachten Verhältnisse heissen nun die *gleichschwebende Temperatur*, nach welcher auch unsere Instrumente eingestimmt sind.

Der Ton kann auf mehrfache Weise erzeugt werden; hierzu bedient die Musik sich der Instrumente. Lassen wir die menschliche Kehle als vollkommenstes Instrument bei Seite, so scheiden sich nach der Klangerzeugung die musikalischen Instrumente a) in solche, bei welchen der Ton durch Streichen eines durch Spannung elastisch gewordenen Körpers (Darmsaiten, Draht) — *Streichinstrumente*; b) in solche, bei denen der Ton durch Blasen (Mund, Blasbalg) — *Blasinstrumente*; c) in solche, bei denen der Ton durch Schlagen auf einen elastischen Körper — *Schlaginstrumente* — hervorgebracht wird.

Der Schall *verbreitet* sich nach allen Richtungen weiter, indem ein schwingendes Theilchen den benachbarten seine Bewegung mittheilt. Dies geschieht mit grosser Schnelligkeit, denn man hat beobachtet, dass in der Luft von gewöhnlicher Beschaffenheit der Schall in einer Secunde den Weg von 1050 Fuss zurücklegt. Die Schallgeschwindigkeit ist durch die Verschiedenheit der Medien und durch die Temperatur wesentlich bedingt; bei tieferer Temperatur ist sie geringer als bei höherer. Merkwürdiger Weise aber verbreitet sich der Schall viel schneller durch dichte Körper als durch weniger dichte. Es ist bekannt, dass man fernen Kanonendonner, Trommelschlag u. dgl. deutlicher hört, wenn man das Ohr an die Erde legt, als durch die freie Luft. — Auf bedeutenden Höhen, wo die Luft weniger dicht ist, wird der Schall der Stimme geringer und der Knall einer Flinte nicht mehr sehr weit hörbar. Im luftleeren Raume aber giebt z. B. eine Glocke keinen Klang, weil das Klangmedium — die Luft fehlt.

Die *Stärke* oder *Intensität* des Schalles ist sowohl von der Grösse des schallenden Körpers und der Zahl und Stärke seiner Schwingungen, als auch vom Grade der Entfernung abhängig, wie nicht minder von der Gleichförmigkeit und Dichte des Mediums. Er nimmt an sich im umgekehrten Verhältnisse der Entfernung ab. Auf die Intensität wirken noch günstiger Wind, starke Resonanz der Körper u. dgl. Schlechte Leiter und daher von schlechter Wirkung auf die Stärke des Schalles sind z. B. Sägespäne, wollene Teppiche, rauhe Tücher u. dgl.



Hieraus lässt sich erklären, dass bei Nacht ein Schall deutlicher und weiter gehört wird, weil die Luft gleichmässiger und nicht von schallhemmenden, durch die Sonne erzeugten Luftströmungen durchzogen ist; — dass die Kraft der Töne in einer Kirche, welche ganz von Personen angefüllt ist, beeinträchtigt wird, weil durch den aufsteigenden Dunst die Gleichförmigkeit der Luft gestört und die Schallwellen zu oft in ihrer geraden Richtung unterbrochen werden.

Wenn die Schallstrahlen, welche sich durch die Luft in gerader Richtung fortbewegen, auf dichtere Gegenstände treffen, so wird ihre Richtung mehr oder minder verändert; sie können eine Beugung erfahren, wodurch natürlich ihre Intensität eine Beeinträchtigung erleidet, was man erfahren kann, wenn man, einer Predigt zuhörend, hinter einem Pfeiler steht. Ja, die Schallstrahlen können, wenn sie auf ein festes Hinderniss stossen, geradezu zurückgeworfen werden, ähnlich wie die Wellenkreise sich am Ufer brechen. Diese Erscheinung des zurückgeworfenen Schalles wird Echo genannt; es wird aber erst erzeugt in einer Entfernung von mehr als 58 Fuss. Ist die Entfernung nicht so gross, so entsteht durch die Reflexion in ausgedehnteren hohlen, namentlich gewölbten Räumen, welch letztere der Resonanz besonders günstig sind, der Nachhall, der oft so störend auf musikalische Productionen einwirkt. Je glatter und elastischer die reflectirenden Wände sind, desto stärker ist ihr Echo und Nachhall. Hier sind die schlechten Leiter an ihrer Stelle; Tuch, feuchter Anwurf der Wände, Vorhänge u. dgl. dämpfen den Schall bedeutend. In weiten Räumen ist Durchbrechung der Wände mit Gallerien, Anbringung von Verzierungen aller Art der Zerstreuung des Schalles und Verhinderung des Nachhalles sehr vortheilhaft.

Eine andere Erscheinung ist noch das Mitklingen. Manche tiefen Töne der Orgel oder eines andern Instrumentes etc. erregen Mitdröhnen der Fensterscheiben oder anderer Gegenstände, wenn diese in Schwingungsgeschwindigkeit mit dem klingenden übereinkommen können. Hierauf beruht auch die Resonanz, welche, wie schon gesagt, den Ton unter gewissen Bedingungen verstärkt, und angewendet wird, um das Schwingen der Saiten als hörbaren Ton erscheinen zu lassen. Daher der Resonanzboden bei Clavieren, der Körper der Streichinstrumente, wobei der Deckel den Resonanzboden bildet. Wenn zwei Instrumente nahe bei einanderstehen oder verbunden werden, so kann man, wenn bei dem einen ein bestimmter Ton (nicht bei allen Tönen ist dies der Fall) angespielt wird, den nämlichen Ton leise mitklingen hören. Ja es ist der Fall, dass z. B. zwei Orgelpfeifen, die gehörig gestimmt sind, einen dritten von ihnen verschiedenen Ton erzeugen (Combinationston).

Ein anderes Mitklingen findet statt, wenn eine längere Saite angeschlagen wird; es schwingt dabei nicht blos ihre ganze Länge und erklingt in ihrem eigenen Ton, sondern nebenbei schwingen, wenn auch weniger stark, noch die beiden Hälften für sich, ebenso ihre drei Drittel, ihre vier Viertel u. s. w. Auf diese Weise kommt es, dass man neben dem eigentlichen Tone noch die Octav, die Quint über der Octav, die zweite Octav und die darüberliegende Terz u. dgl. mittönen hört, welche Töne mit dem Namen Aliquottöne, Theiltöne od. Obertöne bezeichnet werden.

Zur weitern Verbreitung und Verstärkung des Schalles, namentlich der Sprache, dienen auch die Sprachrohre, durch welche der Schall eine Zeit lang zusammengehalten wird. Auf einem weiten und hohen

Musikchore wird analog die Musik nicht die Fülle und Kraft haben, als auf einem engern und verhältnissmässig niedrigern Chore. — Aus allem diesen ist ersichtlich, dass die bauliche Beschaffenheit einer Kirche und die Stellung der Musiktribune oder des Musikchores einen grossen Einfluss auf die Wirkung der Musik ausübt, und dass die Chordirigenten und das Sängerpersonal solchen Verhältnissen gebührende Rücksicht tragen müssen. Bedarf eine grosse Kirche an und für sich schon eine grössere Anzahl kräftiger Stimmen als eine kleine, so wird noch berücksichtigt werden müssen, ob eine Kirche klangbefördernd ist oder nicht; in manchen singt es sich äusserst schwer und ermüdet der Gesang bald, namentlich auf Chören, welche sehr hoch angebracht sind und die Decke sehr nahe über sich haben, oder wo wegen Kleinheit des Raumes der Ton sich nicht entwickeln kann oder wegen Mangel an gehöriger Resonanz, z. B. bei Ueberfüllung einer Kirche, sich wie erdrückt zeigt. Der Sänger muss bei solchen Umständen möglichste Sorge tragen, seine Stimme zu bewahren und nicht zu entkräften, dadurch, dass er ganz natürlich singt, ohne darauf zu merken, ob er sich viel oder wenig höre; bei einem wohldisciplinirten und in richtigem Verhältnisse besetzten Chore wird dann die rechte Wirkung nicht fehlen. Schreien aber wäre das Allerübelste und Verderblichste. Man nehme in dieser Rücksicht gerne die Rathschläge einsichtiger Zuhörer an. Bei Singen in freier Luft, z. B. bei Prozessionen spare und schone man die Stimme besonders. Die Bauart der Kirche ist in akustischer Beziehung auch bei der Wahl der Tonstücke und der Art des Vortrags in Betracht zu ziehen. Es ist nicht gleichgültig, ob die Kirche gothisch oder romanisch oder neuern Styles ist; so wird eine gothische Kirche mit vielen Pfeilern und Durchbrechungen starke Figuration weniger gut vertragen und einen langsameren, gedehnteren Vortrag verlangen, während es bei Kirchen römischen Styles wegen des Gewölbes, wo die Schallwellen nicht viel unterbrochen werden, viel Nachhall und Echo geben wird und man die Töne nicht dehnen darf, sondern kurz abbrechen muss. Dass hierbei vielerlei Modificationen stattfinden können, ist natürlich; ich wollte Vorstehendes nur anführen, um die Kirchenmusiker zu veranlassen, ihre Kirchen in dieser Hinsicht zu studiren.

A la mi re, s. Solmisation.

Alanus, „ab insulis“ beigenannt (Insulae, jetzt Lille in Frankreich), einer der grössten Theologen in der ersten Periode der Scholastik, war zu Ryssel in den Niederlanden geboren, trat 1128 in den Cisterzienserorden zu Clairvaux, wurde unter dem hl. Bernhard gebildet, erhielt zu Paris die Doctorwürde, wurde 1151 Bischof von Auxerre, resignirte aber freiwillig und ging 1167 nach Clairvaux, wo er 1202 oder 1203 starb. Man hielt ihn für ein Wunder der Gelehrsamkeit und nannte ihn wegen seiner ausgebreiteten Kenntnisse „Doctor universalis“. Aus dem Reichthume seiner Schriften hat nur eine in Versen abgefasste Encyclopädie für die Musik Bedeutung.

Alardus, Lampertus, geb. 1602 zu Crempe im Holsteinischen, studirte zu Leipzig Theologie, nebenbei auch Musik und schöne Wissenschaften und ward 1624 zum kais. gekrönten Poeten ernannt. Im darauffolgenden Jahre ward er Diacon in seinem Geburtsorte, wo ihm durch das dort bestehende „Convivium musicum“ Gelegenheit geboten war, sich dem musikalischen Studium mehr hinzugeben. 1636 edirte er sein Werk „De veterum Musica, lib. I.“, welches wegen der gelehrten Forschung über die griechische Musik für den musikalischen Forscher von grossem Werthe ist. Er starb als Consistorialassessor zu Meldorf 1672.

Albericus, um die Mitte des 11. Jahrhunderts nach Einigen zu Trier, nach Andern zu Settefrate geboren, Benedictinermönch zu Monte Cassino und Cardinal, schrieb einen „Dialogus de Musica“, der sich als Manuscript in der Bibliothek der Fratrum minor. S. Crucis in Florenz befindet. Er starb zu Rom 1106.

Albrechtsberger, Joh. G., geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg. begann seine musikalische Laufbahn im Stifte der regulirten Chorherren daselbst, wo er als Discantist, kaum 7 Jahre alt, vielversprechende musikalische Talente zeigte. Der Pfarrer zu St. Martin, Leop. Pittner. der des Knaben Eifer grösserer Aufmerksamkeit werth hielt, ertheilte. selbst ein tüchtiger Musiker, demselben den ersten Unterricht im Generalbass und liess ihm sogar eine kleine Orgel zur Uebung bauen. So gross war der Eifer und die Lernbegierde des kleinen Schülers, dass er selbst an Sonn- und Festtagen sich keine Ruhe gönnte. Später kam A. zur Vollendung seiner wissenschaftlichen und musikalischen Studien in die Benedictinerabtei Mölk. Dort erregte er durch seine schöne Discantstimme allgemeine Aufmerksamkeit, und selbst der nachmalige Kaiser Leopold sprach einst bei Gelegenheit seiner Anwesenheit in Mölk dem jungen Künstler seinen vollsten Beifall aus, den er noch mit einem Geschenke von einem Dukaten begleitete. Durch den dortigen Chorverweser Rob. Kimmerling konnte er sich mit den Werken von Caldara, Fux, Pergolese, Händel, Graun und Anderer bekannt machen. welche er mit einlässigem Studium durchging, und woraus er jene tiefe musikalische Kenntniss schöpfte, die ihm eine ehrenwerthe Stelle unter den Theoretikern einräumt. Nach Vollendung seines Studiencurses ward er Stiftsorganist, welche Stelle er durch 12 Jahre bekleidete. In diese Zeit fällt auch seine erste grössere Composition, ein Singgedicht, bei der Durchreise der Prinzessin Josepha von Bayern, Braut Kaiser Joseph's, am 21. Jan. 1765 aufgeführt. Nachdem er noch an andern Orten als Organist gedient hatte, ward er Chorregent bei den P. P. Carmeliten in Wien. Jetzt glückte es ihm, den langgehegten Wunsch, den Unterricht des damals sehr geschätzten Hoforganisten Mann geniessen zu können, zu realisiren. Sein Fleiss, sein Eifer und seine Talente erwarben ihm nicht blos die Achtung dieses Meisters, sondern auch der Brüder Joseph und Michael Haydn, der Capellmeister Gassmann und Reuter und anderer trefflicher Musiker. 1772 ward ihm die Wiener Hoforganistenstelle zu Theil, die ihm Kaiser Joseph bei ihrer etwaigen Erledigung schon früher in Aussicht gestellt hatte; 1792 die Capellmeisterstelle zu St. Stephan. Hier entwickelte sich seine Thätigkeit für weitere Kreise; es sammelte sich um ihn ein Schülerkreis, der die trefflichsten Talente in sich schloss und der Welt Musiker gab, deren Ruhm fortdauernd sein wird. Die bedeutendsten sind L. van Beethoven. Jos. Eybler, Joh. Gänsbacher, Nep. Hummel, Jos. Preindl, Jos. Weigl. Ign. Ritter v. Seyfried. Die k. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm ernannte ihn 1798 zu ihrem Ehrenmitgliede. Seinem rastlosen Streben für die Kunst setzte der Tod am 7. März 1809 ein Ziel. A.'s Name wird immer einen hohen Rang unter den Musikgelehrten einnehmen, wie seine Compositionslehre durch Fasslichkeit, Klarheit und eingehendere Behandlung immer ein bedeutendes Werk bleiben wird. Seine sämmtlichen Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst sind von J. Ritter v. Seyfried in 3 Bänden herausgegeben worden. Seine Kirchencompositionen sind technisch kunstreich gearbeitet. aber trocken, und es sieht zu sehr der Theoretiker heraus.

Alkuin, Alcwin oder Albinus, geb. 1732 im Gebiete von York, war einer der gelehrtesten Männer seiner Zeit. Er wurde 758 Vorsteher der Schule in York, begab sich aber, als er auf einer Reise nach Rom in der Lombardei mit Carl dem Grossen bekannt wurde, auf dessen Einladung an seinen Hof. Hier führte er als Vorsteher des Gelehrtenvereins den Namen Flaccus Albinus und war der thätigste Lehrer und Gehilfe Carls zur Ausbreitung der Cultur im fränkischen Reiche. 796 wurde er Abt bei St. Martin in Tours, wo er die Klosterschule zu ausgezeichnetem Rufe erhob und berühmte Gelehrte heranbildete, deren vorzüglichste Rhabanus Maurus und Haymo, Bischof von Halberstadt, waren. Er starb 804 und hinterliess viele Schriften. Gewiss war er auch für die Musik thätig, die ohnehin einen Hauptgegenstand der gelehrten Schulen damaliger Zeit bildete, und Gerbert führt unter seinem Namen einen kurzen Tractat über Musik an, wie er ihn in einer alten Wiener Handschrift gefunden hat; jedoch wird die Autorschaft desselben angestritten, da er sich mit Abänderung sehr weniger Worte als 8. Capitel in der Abhandlung des Aurelianus Reom. „De musica disciplina“ findet.

Allegri, Domenico, ein Römer, war, wie Baini berichtet, von 1610 bis 1629 Capellmeister an der Hauptkirche S. Maria Maggiore.

Allegri, Gregorio, von Geburt ein Römer, studirte unter Nanini's Leitung die Musik. Er widmete sich dem geistlichen Stande und fand seine erste Anstellung als Benefiziat an der Cathedralkirche zu Fermo. Am 6. September 1629 ward er als Sänger in die Sixtina aufgenommen, nachdem er durch Veröffentlichung einiger Werke dem Pabste Urban VII. bekannt geworden. Sein Ruhm vermehrte sich mit jeder neuen Composition. Den Höhepunkt erreichte er mit dem 9stimmigen Miserere zu zwei Chören, welches in der Charwoche noch jetzt gesungen wird. Wenige Werke sind von ihm erhalten worden. Ueber sein Leben sagt Proske: „Wenige Künstler aller Zeiten brachten die Aufgabe eines gottgeweihten Genius und Lebens zu reinerer Harmonie als unser Meister. So edel und erhaben in seinem Schaffen, und darum von allen Kunstgenossen mit Ehrfurcht gepriesen, ebenso edel und ehrwürdig war Allegri auch als Mensch und Christ, ein Muster ächt-priesterlicher Frömmigkeit und Demuth, ein Vater der Armen, Tröster der Gefangenen und Verlassenen, ein ganz in Nächstenliebe sich hinopfernder Helfer und Retter der leidenden Menschheit.“ Er starb am 18. Febr. 1652.

Allegro, s. Tempo.

Alleluja, ein hebräisches Wort („laudate Deum“, „lobet Gott“), welches häufig in der Kirche gebraucht wird, um die geistige Freude, den Jubel des Herzens über ein heiliges Geheimniss auszudrücken. Rupert v. Deuz sagt: „Dies der lateinischen Sprache fremde Wort weist hin auf das ewige Gastmahl der Engel und Heiligen im Himmel, deren Geschäft darin besteht, den Herrn immer zu loben und ohne Unterlass das Wunder der Anschauung Gottes zu besingen. Es ward aber dies hebräische Wort nicht ins Lateinische übersetzt, damit wir an die, diesem Leben noch nicht zukommende, sondern noch fremde Freude und Thätigkeit erinnert würden.“ Die Juden bedienten sich dieses Wortes häufig, namentlich hatten sie bei ihrer jährlichen Passahfeier ihre Alleluja-Psalmen (Ps. 113—118), das grosse Hallel genannt. Gregor der Grosse bezeugt in seinen Briefen, dass der gottesdienstliche Gebrauch des Alleluja aus dem Tempel von Jerusalem, wo es vorzüglich in der österlichen Zeit gebraucht wurde, herstamme. Diesem Beispiele folgte

die abendländische Kirche, und es erschien schon im 5. Jahrhundert eine Verordnung, zu welchen Zeiten man sich des Alleluja zu bedienen habe, und wann nicht. In der Regel des hl. Benedict werden hierüber auch schon bestimmte Weisungen gegeben. Eine ausgezeichnetere Verwendung erlangte es, ausser dem Gebrauche zur österlichen Zeit, im Graduale, wo es nach den einzelnen Versen gesungen wird. An Festtagen wurde es mit reichern melodischen Tropen abgesungen, womit man sich aber nicht begnügte, sondern noch ein längeres Melisma auf dem letzten a hinzufügte. Diese melodische Phrase hiess Pneuma oder Neuma, auch jubilus, und bildete sich hin und wieder zu einer langgedehnten, notenreichen Figur aus. Stephan von Autun bezeichnet diese Modulation als den Ausdruck des Dankes und der Lobpreisung, welche die Gläubigen Gott darbringen. „Das Wort“, spricht er, „ist kurz, aber zu einem langen Pneuma wird es ausgedehnt, da die Sprache nicht hinreicht, die Gefühle auszudrücken.“ Durandus erzählt, dass das Alleluja in manchen Kirchen nur von Knabenstimmen gesungen wurde, während das Graduale die Erwachsenen sangen.

In der römisch-katholischen Kirche wird das Alleluja vorzugsweise beim Graduale und am Schlusse der Eingangsverse im Officium „Deus in adjutorium ... Gloria Patri“ gesungen, mit Ausnahme der Zeit von Septuagesima bis Charsamstag, wo dem „Deus in adjutorium“ nach dem Amen der Spruch: „Laus tibi Domine, rex aeternae gloriae“ beigefügt wird. Während der Osterzeit und der Frohnleichnamsoctav tritt es an alle Antiphonen, Versikel und kleinern und grösseren Responsorien. Von erhebender Wirkung ist besonders das 3mal immer in einem höhern Tone gesungene Alleluja nach der Epistel in der Messe am Charsamstag. Bei dieser und ähnlichen Gelegenheiten wird der gregorianische Choral seine geheimnissvolle Kraft und Wirkung stets in unbestreitbarer Weise Jedermann kund thun.

Allerheiligenfest, **Festum Omnium Sanctorum** (Fest. OO. SS.). In der orientalischen Kirche wurde schon im 4. Jhdt. ein gemeinsames Fest aller hl. Märtyrer und der übrigen Heiligen gefeiert; in der abendländischen Kirche aber hat erst Pabst Bonifaz IV., nachdem er den von Kaiser Phokas ihm geschenkten heidnischen Pantheontempel in eine Kirche der sel. Jungfrau und der hl. Märtyrer verwandelt hatte, das Allerheiligenfest eingeführt. In allgemeine Aufnahme kam es um Mitte des 9. Jhdts., u. von dieser Zeit an galt es als ein Fest ersten Ranges mit einer Octav (dupl. I. cl. c. Oct.). Gregor III. (731) verordnete dessen Feier auf den 1. November. „Keinem der Auserwählten soll die Verehrung entzogen werden“, das ist der Grundgedanke dieses Festes, welches zugleich ein Fest der Verherrlichung der Kirche selbst ist, die so viele Auserwählte erzogen u. sie in ihrer Gesammtheit ihren streitenden Gliedern zur Nacheiferung vorführt. Preis u. Lob Gottes für solchen Reichthum der Gnaden, Inanspruchnahme des vollen Segens, der in der Gemeinschaft der Heiligen liegt, durch Anrufung der Fürbitte aller Verklärten, knüpft sich daran. Dieser hohen Bedeutung des Festes entspricht auch ganz seine liturgische Fülle u. Schönheit. Eine Vigilie bereitet auf den Festtag vor und alle Antiphonen, Responsorien, Hymnen u. dgl. nebst den Choralmelodien sind nur eine weitere schöne Ausführung der genannten Bedeutung.

An dieses Fest schliesst sich der **Allerseelentag**, **Commemoratio omnium fidelium defunctorum** (Comm. OO. Fid. Deff.), u. wie an jenem Feste die streitende Kirche ihren Blick zur triumphirenden gerichtet hatte, wendet sie nun ihr Auge zu der leidenden Kirche, zu den im Reini-

gangsorte noch seufzenden Seelen ihrer dahingeschiedenen Brüder u. Schwestern, um ihnen durch ihre Gebete u. Opfer Linderung oder Erlösung bei Gott zu erflehen. Jederzeit hatte die Kirche sich der Seelen im Fegefeuer in mütterlicher Liebe angenommen; die Gedächtnissfeier aller Seelen als allgemeines Fest aber finden wir zuerst durch Abt Odilo von Clugny 998 für die Klöster seines Ordens eingeführt; bald aber gewann sie auch Aufnahme in der ganzen Kirche. Sie fällt auf den 2. November, und wenn dieser Tag ein Sonntag ist, auf den dritten. Eingeleitet wird sie durch die Vesper des Todtenofficiums, die sich unmittelbar an die zweite Vesper des Allerheiligenfestes anschliesst, so dass nach dem „Benedicamus … Deo gratias“ sogleich die erste Antiphon „Placebo Domino“ begonnen wird. In gleicher Weise werden die Matutin u. Laudes mit der Matutin u. den Laudes des Officiums des Tages verbunden („nisi alia sit consuetudo Ecclesiarum“, fügt die Rubrik des Rituals bei). An manchen Orten findet auch eine Prozession auf den Gottesacker statt, wobei die Ps. „Miserere“ und „De profundis“ gebetet od. gesungen u. die Gräber mit Weihwasser besprengt werden. Die Kirche ist in schwarze Farbe gehüllt u. am Tage selbst wird das feierliche Requiem abgehalten. Zu bemerken ist noch, dass das ganze Officium sub ritu dupl., mit Invitatorium, 3 Nocturnen (9. Respons. „Libera me Domine“) u. vollständigen Antiphonen vor u. nach den Psalmen gesungen od. gebetet wird; die Ps. „Lauda anima“ u. „De profundis“ in Vesp. u. Laud. fallen weg. — Der Choralgesang ist durchweg der reinste Ausdruck der kirchlichen Stimmung.

Alma Redemtoris, s. Antiphon.

Almeida, Antonio, ein portugiesischer Tonkünstler, zu Anfang des 17. Jhdts. zu Oporto geb., ward um 1614 C.-M. an der Cathedrale seiner Vaterstadt u. war nicht blos als Organist, sondern auch als Componist sehr geschätzt u. berühmt.

Almeida, Fernando d', ebenfalls zu Anfang des 17. Jhdts. zu Lissabon geboren, trat 1638 in das Kloster zu Thomar, ward 1656 Visitator seines Ordens u. starb den 21. März 1661. Er hatte sich unter Leitung des Duarte Lobo (Ed. Lopez), Domcapell-M. zu Lissabon zum Componisten herangebildet u. genoss ausgezeichneten Ruf, besonders durch seine Lamentationen, Responsorien u. Miserere für die letzten Tage der Charwoche. Diese, sowie eine 12-stimmige Messe u. mehrere andere Compositionen A.'s werden noch im Mscpt. in der k. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Aloysius (eigentl. **Alovisi**), Joh. Bpt., ein Minoritenmönch, Baccalaureus der Theologie u. Musikdirector in Bologna, seiner Vaterstadt, geb. um 1570, war ein sehr geachteter Kirchencomponist.

Alt, s. Stimme.

Alteratio (lat.), Veränderung der Noten durch ein Versetzungszeichen; die älteren Theoretiker benannten damit die Verdoppelung des ursprünglichen Werthes einer Note.

Alypius, griech. Philosoph, etwa 300 Jahre vor Chr., schrieb ein musikal. Werk „Εἰςαγωγὴ Μουσικὴ (Introductio musica)“, worin er die gesammte Tonlehre in sieben Theilen darstellen will; jedoch hat er nur den ersten Theil „von den Tönen“ behandelt. Es ist dies Werk deswegen von grösster Wichtigkeit, weil darin sämmtliche musikal. Zeichen od. Noten der alten Griechen sich aufgezeichnet finden, wie in keinem andern.

Amadori, Guiseppe, einer der bedeutendsten Componisten der röm. Schule zu Ende des 17. u. zu Anfang des 18. Jhdts., war berühmt

als meisterhafter Sänger u. trefflicher Lehrer des Gesanges u. der Composition, u. nach dem Zeugnisse seiner Zeitgenossen einer der edelsten, liebenswürdigsten Menschen u. ein wahrhaft bescheidener Künstler.

Amalarius, Symphorius, wurde, nachdem er längere Zeit Diacon in Metz gewesen, Vorstand der Hofschule Ludwig des Frommen, später erhielt er die Priesterweihe u. wurde Chorbischof von Metz. Er war ein Mann von tiefer Gelehrsamkeit u. umfassenden Kenntnissen u. sicherte sich das Andenken der Nachwelt durch sein 820 vollendetes Werk: „Symphosii Amalarii Metensis Presbyteri et Chorepiscopi de Ecclesiasticis Officiis libri quatuor ad Ludovicum Pium Imperatorem“. Im 2. u. 3. Buch bespricht er auch die Sänger und ihre Kleidung, den Gesang selbst u. die einzelnen Theile der hl. Messe u. des Officiums, Alles u. Jedes mit mystischen Erklärungen begleitend. Nebst diesem Werke verfasste er noch ein Buch über die Chorherren u. Chorfrauen, sowie ein Buch „de Ordine Antiphonarii“, welches ihm bittere Anfeindung, besonders von Agobardus, Erzbischof von Lyon, zuzog. Er suchte nämlich eine verbesserte Anordnung des Antiphonariums zu treffen, da er es in den verschiedenen Kirchen so abweichend fand, zu welchem Zwecke er von Kaiser Ludwig selbst nach Rom gesendet wurde. Obwohl nichts Näheres von seinem Leben bekannt ist, so scheint man doch mit Gewissheit annehmen zu dürfen, dass er dem Orden der Benedictiner angehört habe, da die ganze Einrichtung des Officiums, wie er sie beschreibt, diejenige ist, welche der hl. Benedict in seiner Regel giebt, u. Agobardus ihn auch „Abt“ nennt. Er starb 837 zu Metz.

Amatus, Vincentius, geb. am 6. Jan. 1629, erlangte nach seinem Austritt aus dem geistl. Seminar zu Palermo die Würde eines Dr. theol. u. wegen seiner tiefen u. umfassenden Kenntnisse in der Musik 1665 die Stelle des Dom-C.-Ms. zu Palermo. Er starb daselbst am 29. Juli 1670.

Ambitus, Umfang. Mit diesem Worte bezeichneten die Alten die Grenze, innerhalb welcher sich eine Melodie bewegen durfte. In den ältesten Zeiten war der Ambitus sehr gering, eine Quint oder Sext, wie wir es an den dem hl. Ambrosius zugeschriebenen Hymnenmelodien ersehen; aber auch später durfte die Octav des Grundtons bei den authentischen u. die Octav der Unterquint bei den plagalischen Tonarten nicht überschritten werden. Doch gestattete man nach der Hand bei einigen Tonarten die Ueberschreitung dieses Maasses um einen od. zwei Töne, bis das neuere Musiksystem auch diese Schranke brach u. nur mehr den natürlichen Umfang der Singstimme oder des Instrumentes kennt, d. h. die Tonweite nach Höhe u. Tiefe, welche eine Singstimme oder ein Instrument erreichen kann. — Bei den älteren Fugisten bezeichnete der Ambitus den Umfang der Tonarten, in welche eine regelrechte Fuge ausweichen durfte. Man hatte davon drei Arten: clausula primaria war die Modulation von der Grundtonart nach der Tonart der Oberquint, z. B. von C nach G; clausula secundaria — die Modulation von der Grundtonart nach der Paralleltonart, z. B. von Cmoll nach adur od. von amoll nach Cdur; cl. tertiaria — die Modulation in die Terz bei einer Durtonart oder in die Sext bei einer Molltonart, z. B. von Cdur nach Edur, oder von amoll nach Fdur.

Ambleville Charles d', Jesuit, namhafter franz. Kirchencomponist, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. zu Paris. Es erschienen von ihm gedruckt: „Octonarium sacrum seu Canticum B. V. M. per diversos ecclesiae tonos decantatum“, und 2 Jahre später, nämlich 1636 „Harmonia sacra“, Vespern, eine Messe u. Litaneien enthaltend.

Ambros, Aug. Wilh., geb. den 17. Nov. 1816 zu Mauth in Böh-

men, zeigte in frühester Jugend schon grosse musikal. Anlagen, deren Ausbildung zu fördern ihm erst während seiner Universitätsstudien gegönt wurde. 1839 erlangte er den Grad eines Doctors der Rechte u. trat dann in den Staatsdienst. Um diese Zeit machte er auch Bekanntschaft mit mehreren trefflichen Tonkünstlern, namentlich mit Schumann, widmete sich nun um so eifriger dem musikal. Studium u. der Composition u. wirkte auf die musikal. Zustände Prag's ganz vortheilhaft ein. Ausser einigen Ouverturen schrieb er ein grosses „Stabat Mater", u. veröffentlichte mehrere musikal. Schriften: „Die Grenzen der Musik u. Poesie". Leipzig 1855; „Zur Lehre vom Quintenverbot. Eine Studie." Leipzig 1859; „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart." Leipzig 1860. Sein bedeutendstes Werk ist die „Geschichte der Musik", von welcher bis jetzt zwei Bände (I. 1862; II. 1864, Breslau bei Leukart) erschienen sind u. überall die gerechteste Anerkennung gefunden haben. Im Jahre 1850 wurde A. Staatsanwalt in Prag u. kurz darauf auch ins Directorium des dortigen Conservatoriums berufen.

Ambrosius, Bischof von Mailand u. einer der 4 grossen lateinischen Kirchenväter, stammt aus einer angesehenen röm. Familie u. war wahrscheinlich um 340 zu Trier geboren, wo sein Vater als Oberstatthalter von Gallien sich aufhielt. Nach dessen Tode zog er mit seiner Mutter nach Rom, wo er sich dem Rechtsstudium widmete u. durch grosse Beredsamkeit ausgezeichnet bald einen bedeutenden Ruf als Rechtsanwalt erlangte. Kaiser Valentinian I. ernannte ihn um 370 zum Präfecten in Oberitalien, in welcher Stellung er sich die Liebe aller Untergebenen erwarb. Als der Bischof Auxentius in Mailand i. J. 374 starb, entstanden Streitigkeiten zwischen den Orthodoxen u. Arianern wegen der Wahl eines Bischofs. Ambrosius eilte herbei, um die Ruhe herzustellen; da rief plötzlich ein Kind aus der Menge: „Ambrosius ist Bischof!" u. die ganze Versammlung wiederholte den Ruf des Kindes. A. weigerte sich lange, da er noch nicht getauft u. auch des hl. Amtes unkundig sei u. floh selbst aus der Stadt, bis der Kaiser die Wahl bestätigte u. ihn zur Uebernahme derselben nöthigte. Nun gab A. nach, liess sich von einem orthodoxen Bischof taufen, u. 8 Tage darauf wurde er consecrirt. Bis zu seinem Lebensende 397 waltete er seines Amtes treulichst. Er kämpfte für den hl. Glauben unermüdlich in Wort u. Schrift gegen die Arianer, welche durch ihn all ihr Ansehen und ihren Einfluss verloren, u. mit ausserordentlicher Beredsamkeit hob er die kathol. Kirche. In seinem Leben übte er strengste apostol. Armuth u. Abtödtung, mit seinem milden herablassenden Sinne verband er aber auch eine Charakterstärke, welche sich durch kein Ansehen der Person, durch keine Drohung oder Gefahr von dem Wege des Rechtes abschrecken liess.

Viel verdankt ihm die Kirche für den Gottesdienst u. kirchl. Gesang. Die der Mailänder Kirche von Alters her eigenthümliche Liturgie ordnete u. verbesserte er, weshalb sie auch von ihm den Namen Ambrosianische Liturgie trägt; dem Wesen nach wenigstens besteht sie noch heute in Mailand. Des kirchl. Gesanges nahm er sich ebenfalls eifrig an. Er organisirte ihn, nahm die schon ausgebildetere Psalmodie der Orientalen herüber u. bereicherte sie selbst mit eigenen Hymnen u. andern geistl. Dichtungen. Namentlich wird ihm die Einführung des Antiphonengesanges, d. h. des zwischen zwei Chören abwechselnden Vortrags im Abendlande zugeschrieben. Ueber die Beschaffenheit der Melodien lässt sich wenig sagen, trotz der schon gepflogenen gründlichen Untersuchungen. Nach diesen seien die Melodien metrisch gewesen, was nicht blos auf die metrischen Hymnen, sondern

auch auf die metrische Unterschiedenheit der Modulation zu beziehen ist. War vorerst der Gesang nur ein gesangartiges Recitiren der Worte mit sehr geringer Modulation der Stimme, so führte A. einen mehr melodischen K.-Gesang mit rhythmischen Accenten ein, wozu sich seine u. seiner Zeitgenossen wohlklingenderen, in metrischer Beziehung vervollkommneteren Hymnen vortrefflich eigneten (s. Hymnen). Hier trat er in die Fussstapfen des hl. Hilarius, Bischofs v. Pictavium (Poitiers) von 350—368, welcher als Gegensatz zu den von den Arianern in Schwung gebrachten Hymnen selbst solche dichtete u. singen liess. A. bildete diese Hymnenform des hl. Hilarius weiter aus, jedoch ohne den Reim anzuwenden, der sich erst später zeigte.

Die Modulation konnte nicht bedeutend sein, da sie sich nur auf die 4 griech. authentischen Tonarten, deren Annahme auch dem hl. A. zugeschrieben wird, nämlich die dorische, phrygische, lydische u. mixolydische, stützte. Immerhin aber fand die A.'sche Gesangsweise allenthalben die günstigste Aufnahme, so dass sie vor dem Gregor. Gesang die herrschende wurde. Die alten Schriftsteller bezeichnen sie als sanft, lieblich, während der Gregorianische Choral als ernst, feierlich stets streng u. tief mysteriös geschildert wird. Von A. soll noch der Gesang der Präfation, des Pater noster etc. stammen.

Dem hl. A. wird noch das „Te Deum", ambrosianischer Lobgesang genannt, zugeschrieben; doch mit Unrecht. Wohl mag ihm der Text dieses herrlichen Lobgesanges zugehören, die Modulation aber trägt den Charakter der Gregor. Periode.

Amen ein hebr. Wort, das beim jüd. Gottesdienst schon in häufiger Anwendung war, wurde von da in die Kirche aufgenommen. Es hat im Ritus eine doppelte Bedeutung, die einer Bestätigung u. die eines Wunsches, „wahrhaftig, so ist es, so glaube ich" u. „es geschehe". Ganz bezeichnend u. treffend ist die Weise, in welcher das Amen im Choral wird. Sei es, dass dem „Amen" nach den Orationen, wie z. B. bei der Collecte, nur ein und derselbe Ton, sei es, dass ihm, wie nach der Secret u. vor dem Pater noster u. dgl. das Fortschreiten um einen ganzen Ton zugewiesen wird, so drückt es immer von Seite des Chors den festen, vertrauensstarken Wunsch der Erhörung dessen, um was der Priester gebetet hat, aus; so wie es mit einer melodischen Cadenz am Schlusse der Hymnen, des Symbolums u. dgl. versehen, durch die enge Zusammenfassung der Tonart auch das zusammenfassen will, was im Hymnus u. dgl. selbst an Lob, Preis, Dank gegen Gott ausgesprochen worden ist.

Ammon, Ant. Blas., geb. den 2. Jan. 1572 zu Imst in Tyrol, war Mitglied der churfürstl. Hofcapelle in München u. bewies sich in seinen Compositionen („Sacrae cantiones", 4, 5 et 6 voc. etc. Monach. 1590; — Messen zu 4—6 Stimmen u. Motetten, ebendas. 1591) als einen gewandten Contrapunctisten; seine Werke athmen den Geist der Frömmigkeit u. sind bei verhältnissmässiger Einfachheit überall würdig gehalten.

Amt. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man im Deutschen auch eine mit Gesang (von Seite des Priesters u. Chores) u. Musik gefeierte Messe; „missa cum cantu, missa cantata"; „Hochamt" = missa solemnis, auch „Hochmesse". feierliches Amt; „Choralamt", wenn dabei blos der einfache Gregor. Choral mit od. ohne Orgelbegleitung zur Anwendung kommt.

Ancina, Joh. Juv., geb. den 19. Oct. 1545 zu Fossano, studirte zuerst Medicin u. wurde zu Turin Doctor u. Professor derselben. 1574 kam er nach Rom, wo die Bekanntschaft mit dem hl. Philipp v. Neri

ihn veranlasste, Theologie zu studiren und in die Congregation der Oratorianer einzutreten. Dies gab ihm Gelegenheit, der Musik sich mit grösserer Liebe als vorher zu widmen u. sie mit allem Fleisse zu studiren. 1599 erschien zu Rom von ihm: „Tempio armonico della B. Vergine“, welches Werk lauter geistl., von ihm selbst componirte Lieder zu Ehren der sel. Jungfrau enthält u. der günstigsten Aufnahme sich erfreute. Nachgehends wurde er von Clemens VII. zum Bischof v. Mondovie ernannt, 1602 Bischof v. Saluzzo, wo er 1604 an Gift starb.

Andante s. Tempo.

Anerio Felice, geb. zu Rom u. von Giov. M. Nanini in der Musik gebildet, zählt unter die geistreichsten Componisten zu Ende des 16. u. Anfang des 17. Jhdts. Die erste Anstellung soll er als Musikdirector am englischen Collegium in Rom gefunden, hierauf ein ähnliches Amt bei dem Cardinal Aldobrandini bekleidet haben. Nach dem Tode Palästrina's ward er zum Tonsetzer der päbstl. Capelle ernannt, welche auszeichnende Stelle für Palästrina geschaffen wurde u. mit Anerio wieder erlosch. In dieses Stellung war er ungemein thätig vom 3. April 1594, zu welcher Zeit ihm dieses Amt zu Theil wurde, bis zu seinem Lebensende. Er hinterliess zahlreiche Werke, welche Originalität u. feines Kunstgefühl charakterisiren. Mehrere davon sind in Druck erschienen; so „Il I libro degl' Inni, cantici e motetti a 8 voc. Venet. 1596“ dem Pabst Clemens VIII. gewidmet: „3 libri di Madrigali spirituali a 5 voc.“; „2 libri di Concerti spirit. a 4 voc.“; später noch das II. Buch der „Inni, cantici etc.“; „Respons. per la Settimana santa a 4 voc.“; 8-stimmige Motetten u. Psalmen (Neapel 1615). Eine grosse Menge seiner Tonschöpfungen sind Manuscript geblieben u. liegen in der päpstl. Capelle, bei S. Maria in Vallicella, im Vatican u. vor Allem in der Bibliothek des Collegium Romanum aufbewahrt.

Anerio Francesco, der jüngere Bruder des Vorigen u. Priester, um 1567 in Rom geb., war zuerst Capellmeister Sigismund III., Königs von Polen, dann als solcher am Dom zu Verona angestellt; später kam er nach Rom, wo er 1600—1603 als C.-M. an der Kirche St. Johann vom Lateran fungirte. Sein Todesjahr ist unbekannt. Es sind viele beachtenswerthe Compositionen von ihm in Druck erschienen. Fetis führt deren 20 Bände an; die Proske'sche Bibliothek besitzt noch zwei andere Messen, welche in den genannten Bänden nicht enthalten sind. Franc. Anerio reducirte auch die „Missa Papae Marcelli“ von Palästrina auf 4 Stimmen. Seine Werke haben einen bleibenden Kunstwerth als Blüthen der röm. Schule in der glänzendsten Periode ihres Bestandes.

Angeli, P. Francesco Maria, ein Franziscaner aus Rivotorto, zu Assisi geb., war nach dem Zeugnisse seines Landsmannes u. Zeitgenossen Tevo einer der trefflichsten Musiker u. Contrapunctisten seines Jhdts. A. wird als ein Mann von den seltensten Tugenden u. ausserordentl. Musikkenntnissen geschildert. Er war zuletzt Provinzial seines Ordens u. Superior des Klosters zu Assissi. Wann er gestorben, kann nicht angegeben werden; 1693 lebte er noch.

Angelo da Picitone, von seiner Vaterstadt Pizzighetone bei Cremona so genannt, war ein als trefflicher Organist allgemein bekannter u. berühmter Franziscanermönch in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. u. 1541 Generalprocurator seines Ordens. 1547 gab er zu Venedig eine musikal. Schrift heraus, „Fior angelica di musica“, welche unter die bibliographischen Seltenheiten gehört.

Angstenberger, Mich., geb. 2. Jan. 1717 zu Reichstadt in Böhmen, zeugte schon als Contra-Altist an der Kreuzherrnkirche in Prag grosse

musikal. Begabung. Er studirte Theologie u. trat dann selbst in den Kreuzherrnorden. Er starb als Commendator bei St. Carl zu Wien den 15. Mai 1789. In jüngeren Jahren componirte er Vieles für die Kirche im Style Lotti's, u. seine Werke, die das Gepräge von Talent u. grossem Fleisse tragen, waren sehr gesucht; doch erschien nichts davon im Drucke.

Animato, belebt, erregt, — als Vortragsbezeichnung.

Animuccia, Giovanni, um 1500 zu Florenz geb., ist einer der ältesten u. hervorragensten Meister der ital. Schule, welche es sich zur Aufgabe setzten, den Contrapunct der alten Niederländer durch klare u. ansprechende harmonische Fülle, durch leichtere u. melodischere Führung der Stimmen u. durch einen den Texteswörten entsprechenderen Ausdruck der Melodie zu vervollkommnen. Schon in seiner Jugend mit dem hl. Philipp von Neri freundschaftlich verbunden, ward er von diesem zum Musikmeister seiner Societät berufen u. componirte als solcher die ersten „Laudi“ für diese Versammlung. Diese „Laudi“ waren mehrstimmige Gesänge, welche immer nach der Predigt aufgeführt wurden. Um der grösseren Manigfaltigkeit u. Abwechslung willen componirte A. bald einzelne Strophen, bald blos einige Zeilen als Soli, und liess dann den Chor wieder desto kräftiger u. wirkungsvoller eintreten. Durch diese „Laudi„ legte er den Keim zu dem später so ausgebildeten Oratorium. Von diesen Laudi erschien das erste Buch 1565, das zweite 1570. Ausserdem componirte er noch viele Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale, welche theils in Venedig 1548, theils in Rom 1567 u. 1568 edirt wurden, theils im Manuscript im Vaticanischen Capellarchive verblieben. 1555 ward A. päbstlicher Capell-M. u. blieb es bis zu seinem Tode, der im März 1571 erfolgte.

Anjos Dionisiodos, einer der bedeutendsten portugiesichen Tonkünstler seines Jhdts., war zu Lissabon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. geboren, trat 1656 zu Belem in den Orden der Hieronymitaner u. starb daselbst am 19. Jan. 1709. Virtuos auf der Harfe u. Gambe zeichnete er sich auch als Kirchencomponist aus, und seine Werke, welche die Klosterbibliothek von Belem sorgfältig bewahrte, rechtfertigen nach dem Urtheile der Sachverständigen vollkommen seinen Ruhm. Sie bestehen aus Messen, Motetten, Psalmen, Responsorien u. dgl.

Ankerts, Ghiselin d', geb. zu Tholen in der Provinz Zeeland, ein vorzüglicher niederländischer Contrapunctist, 1555 Camerlengo u. Mitglied des päbstlichen Sängercollegiums, was er auch unter der Regierung von 4 Päbsten blieb. Die päbstl. Capelle verwahrt viele Messen u. Motetten dieses von Baini sehr geachteten Meisters; einige seiner Compositionen wurden auch durch den Druck veröffentlicht. Am berühmtesten ward er durch einen um 1556 verfassten Tractat gegen D. Nikol. Vincentino, worin er dessen Versuch, das chromat. u. enharmonische Geschlecht auf den damals neuen Contrapunct anzuwenden, entschieden zurückwies, u. die diatonische Musik mit Erfolg vertheidigte.

Annibale, Patavinus, so von seiner Vaterstadt Padua beigenannt, war einer der gebildetsten u. fertigsten Organisten des 16. Jhdts. u. auch tüchtiger Kirchencomponist. Schon im 25. Jahre seines Alters ward er mit der wichtigen u. höchst ehrenvollen Organistenstelle an der St. Marcuskirche zu Venedig betraut. Er starb um 1595.

Anselmus Parmensis, ein musikal. Schriftsteller des 15. Jhdts. Von ihm existirt ein Manusc. „De Harmonia dialogi“, welches sehr gerühmt wird. Er war zu Parma geboren u. starb etwa 1443, u. steht im Rufe eines ebenso trefflichen Musikers als gewandten Mathematikers.

Anselm von Flandern, ein namhafter Musiker, der um die Mitte

des 16. Jhdts. in Diensten des churfürstl. bayer. Hofes stand. Ihm wird die Erweiterung der Solmisation um die Sylbe si für die siebente Stufe, unser h, zugeschrieben.

Antão de Sancta Elias, geb. zu Lissabon um 1690, trat daselbst in das Carmelitenkloster, wo er als trefflicher Harfenspieler u. gewandter Componist zum C-M. bestellt wurde. Er. starb 1748.

Antegnati Costanzo, um die Mitte des 16. Jhdts. zu Brescia geb., ein äusserst gewandter Orgelbaumeister u. nach dem Zeugnisse Rossi's ein trefflicher Orgelspieler u. Componist, verwaltete die Stelle eines Organisten in der Domkirche zu Brescia, für welche sein Vater Gratiadio A. eine in jeder Beziehung ausgezeichnete Orgel gebaut hatte, bis zum J. 1619, wo er vom Schlagflusse gelähmt wurde. Allgemein hochgeschätzt wegen seiner Kenntnisse u. Tugenden starb er nach wenigen Jahren. In Druck erschienen von ihm: 4 Bücher vierstimmiger Gesänge; zwei- u. dreichörige Messen u. Motteten, u. a. m. Als sein berühmtestes u. werthvollstes Werk bezeichnet man „L'arte organica“, Brescia 1608.

Antiphon. Man bezeichnet mit diesem Namen gewisse den hl. Schriften entnommene Sprüche, welche vor u. nach den Psalmen bald theilweise, bald ganz gesprochen od. gesungen werden, je nachdem das Officium mit minderer od. höherer Feier (sub ritu simplici, semiduplici od. duplici) persolvirt wird. Der Ursprung dieses Namens reicht ins höchste Alterthum hinauf. „Cantus antiphonus“ war der abwechselnde Psalmgesang, wobei ein Chor den ersten Vers, der andere Chor den zweiten Vers sang u. s. f. Diese Art des Gesanges war auch den Juden nicht unbekannt, u. es erleidet kaum einen Zweifel, dass die Christen sie aus dem Judenthume herübernahmen. Sokrates übrigens nennt den hl. Ignatius v. Antiochia für den Urheber der Antiphonie in der griech. Kirche, Ambrosius soll sie in die lat. Kirche verpflanzt haben, welches Verdienst aber Theodoret dem Diodorus u. Flavian zuschreibt. Es wurden jedoch nicht Psalmen allein gesungen, sondern man hob einige Verse aus einem treffenden Psalme od. andere passende Stellen aus der hl. Schrift heraus u. sang sie theils zwischen die einzelnen Psalmenverse, welcher Weise schon Synoden im 4. Jhdt. Erwähnung thun; diese Sätze hiessen Antiphonen u. hatten gegenüber dem Psalmengesange ihre eigene Modulation; beide stimmten aber im Ton (Tonart) überein. Die Repetition der Antiphon nach jedem oder nach 2 od. 3 Psalmversen hatte besonders an hohen Festtagen und viele Jhdt. hindurch namentlich beim „Magnificat“ u. „Benedictus“ statt, sowie für diese Ausdehnung u. Verlängerung der Psalmen auch die Länge der darunter stattfindenden Ceremonien Veranlassung gab. Beispiele hievon finden wir im Gesange des Invitatoriums, bei der Kerzenweihe am Fest Mariä Lichtmess, beim Ps. „Beati immaculati“ bei der Fusswaschung am Gründonnerstage u. bei den Ceremonien der Kirchweihe in mehreren Psalmen. In der Ambros. Liturgie war in dieser Beziehung Alles geregelt worden; wie es in der römisch. Liturgie damit bestellt war, darüber mangeln die Documente; erst die Regel des hl. Benedict bringt uns feste Bestimmungen hierüber u. nach ihm das Antiphonarium des hl. Gregor. So scheidet der grosse Ordensstifter den Gesang des Officiums in „cantum cum antiphona“ u. „cantum sine antiphona“ od. „in directum (directanee)“, demgemäss bei den Psalmen eine regulirende Antiphon angewendet oder ein Psalm ohne eine solche entweder blos recitirt od. recitirend mit geringer Modulation in der Mitte u. am Ende eines jeden Psalmes (ein Regulative für Benedictiner aus dem 17. Jhdt. schreibt die Modulation fa fa mi re fa für mediatio u. finis in cantu directaneo vor) gesungen wurde.

Haüfig ward das **Alleluja** als Antiphon gebraucht. das nach dem ersten Vers einmal, nach dem zweiten zweimal, nach dem dritten dreimal, nach dem vierten wieder einmal u. s. f. gesungen wurde, wenn nicht eine Abkürzung des Psalmes stattfand: dies nannte man auch „triumphare". als Ausdruck erhöhter Freude u. gesteigerten Jubels. (3 mal singen).

Die Antiphonen fanden ihre Stelle nicht blos im Officium, d. h. in den kirchlichen Tagzeiten, sondern auch bei der Feier des hl. Messopfers bediente man sich derselben. Pabst Cölestin soll zuerst die Psalmen zum Beginne des hl. Opfers haben singen lassen: man sang auch überhaupt an Festtagen, wenn sich die Celebration der hl. Messe unmittelbar an die Persolvirung der Terz u. Sext anschloss, einen Psalm mit einer Antiphon, unterdessen der Celebrant sich zum Opfer bereitete u. zum Altare schritt, — das ist der ursprüngliche Introitus, der später auf die Antiphon mit ihrer Wiederholung u. einen einzigen Psalmvers eingeschränkt wurde. In gleicher Weise sang der Chor eine Antiphon mit einem Psalm, zwischen dessen Verse die Antiphon mehr od. minder oft, je nach Bedürfniss wiederholt wurde, während die Gläubigen die Opfergaben darbrachten od. zum Tische des Herrn gingen — Offertorium u. Communio; nachdem Beides aufhörte, blieb nur mehr ein Vers des Psalmes in Gebrauch, welcher in dem Missale noch als „Offertorium" u. „Communio" bezeichnet ist.

In der jezigen röm. Liturgie hat jeder Psalm seine Antiphon; eine Ausnahme findet sich in den kleinen Tagzeiten u. während der österl. Zeit bei den Nocturnen, wo 3 Psalmen unter Einer Antiphon zu stehen kommen. Diese Antiphon wird an der Spitze der Psalmen — ausgenommen in festis semidupl., simplic. et in feriali officio, sowie bei den kleinen Horen, in offic. defunct., wenn es nicht sub ritu dupl. gebetet od. gesungen wird u. bei andern liturg. Verrichtungen, z. B. bei Begräbnissen, Weihungen, wo nur die Anfangsworte der Antiphon vor dem Psalme gebraucht werden, — ganz gebetet od. gesungen, ebenso stets am Schlusse nach dem „Gloria Patri . . . Sicut erat"; jedoch nach den Psalmen oft auch „abgespielt", d. h. nicht gesungen, sondern nur von Einigen vernehmbar gesprochen, während die Orgel ein kurzes Postludium macht.

Was die Bedeutung der Antiphonen anbelangt, so sprechen sie gleichsam den Grundton aus, der sich durch den folgenden Psalm hindurchzieht, geben den Gesichtspunkt an, von welchem aus die Kirche die Psalmen nach ihrer typischen u. messianischen Beziehung auffasst. — wie sie auch die Intonatio des folgenden Psalmes regeln, indem der darauf folgende Psalm stets im Tone der Antiphon zu singen ist. Zur leichteren u. schnelleren Kenntniss des Tons oder der Tonart ist in vielen Choralbüchern die Schlussformel des Psalmtons über dem Evovae (saeculorum. Amen) nebst Angabe der Tonart durch eine Ziffer, der Antiphon beigesetzt.

Ausser diesen Antiphonen (in der Messe, im Officium u. bei andern liturgischen Verrichtungen), die mit Psalmen verbunden sind, wird noch einigen andern für sich bestehenden Gesängen der Name „Antiphon" beigelegt, welchen dieser Name nach seiner gewöhnlichen Bedeutung nicht zukömmt. Hieher gehören die Antiphonen: **„Haec est praeclarum,"** welche in einigen Kirchen nach dem sonntägl. Gottesdienste gesungen wird; **„Stella coeli"**; **„Media vita in morte sumus"**, **„Sub tuum praesidium"** nach der lauretan. Litanei, u. a. Insbesondere sind noch zu nennen die 4 Marianischen Antiphonen, eigentlich Hymnen u. Anrufungen der sel. Jungfrau Maria, die täglich den hirchl. Tagzeiten an-

gehängt werden. Es sind folgende: 1. **Alma Redemtoris**, deren Autor Hermanus Contractus ist (cf. Schubiger „die Sängerschule v. St. Gallen", pag. 85), sie wird vom ersten Adventsonntag an bis 2. Februar gesungen; 2. **Ave Regina**, vom 2. Febr. bis Gründonnerstag; der Verfasser ist unbekannt; 3. **Regina coeli**, für die Osterzeit; Verfasser unbekannt; 4. **Salve Regina**, von Hermannus Constractus, vom Sonntag Trinitatis bis zum Advent. Der Zusatz: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!" ist vom hl. Bernhard v. Clairvaux. Diese 4 Antiphonen sind sowohl dem Wortinhalt als der Melodie nach der Erguss der zärtlichsten Frömmigkeit, des kindlichsten Vertrauens auf die Fürbitte Mariae, der Ausdruck der höchsten Erhabenheit zugleich, zu der ein christlich Gemüth sich emporschwingen kann, — wahre Perlen der alten katholischen Kirchenmusik, welche von Allen, die sie kennen, mit Begeisterung und tiefster Ergriffenheit des Herzens gesungen und mit heiliger Begierde u. grösster Erbauung vernommen werden. Das Salve Regina wird in Einsiedeln nach einer reicheren Melodie gesungen, die als „das Einsiedler Salve Regina" sich eines besondern Ruhmes erfreut.

Diese marian. Antiphonen wurden von Klöstern schon frühzeitig beim Chordienste zur besondern Verehrung der hl. Gottesmutter aufgenommen, so z. B. das Salve Regina von den Dominicanern um die Mitte des 13. Jhdts., u. fanden bald auch Eingang in die gesammte römische Kirche.

Noch ein paar Worte von den grossen Antiphonen O (Antiphonae majores), welche in den letzten Tagen des Advents zum Magnificat gesungen werden. Sie haben ihren Namen davon, dass sie sämmtlich mit dem Ausruf **O** anfangen; ihr Inhalt weist auf den verschiedenen Character des Welterlösers u. die Bedürfnisse des Menschengeschlechtes hin, u. sie sind der Ausdruck einer nach Erlösung seufzenden Seele. Bezeichnend ist die im zweiten Tone gesetzte, dem Inhalt ganz entsprechende Melodie. Dieser Antiphonen sind sieben nach dem röm. Antiphonar und Brevier; einige Kirchen haben 9, wie z. B. die von Paris, welche sie folglich schon am 15. Dezember beginnt, d. h. beim Magnificat in der I. Vesper dieser feria. Sie haben auch das Eigenthümliche, dass sie stets duplicirt, d. h. niemals verkürzt, sondern vor und nach dem Magnificat ganz gesungen werden.

Antiphonarium wird dasjenige Buch genannt, worin die Antiphonen und Responsorien für das Officium im Chor enthalten sind. Es kömmt auch der Name Antiphonale vor. — Das Antiphonarium des hl. Gregor, s. Gregor d. G.

Antonelli, Abundio, ein Kirchencomponist des 17. Jhdts., war Capellmeister zu St. Johann im Lateran. Er soll viele Arbeiten geliefert haben, aber wenig ist auf uns gekommen.

Antony, Franz Joseph, Priester u. seit 1819 Gesanglehrer am Gymnasium u. Chordirector am Dom zu Münster, übernahm nach seines Vaters Tode dessen Stelle als Domorganist. Er starb am 7. Jan. 1837. Neben mehreren Liedern u. Gesängen veröffentlichte er 4 Choralmessen, dann sein mit Einsicht und Gelehrsamkeit verfasstes „Archäologisch-liturg. Lehrbuch des Gregor. Kirchengesanges" etc. (Münster, 1829) u. „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel" (Münster 1832).

Applicatur, Fingersatz, nennt man die Weise, die Finger beim Spiele musikalischer Instrumente anzuwenden, seien es nun Tast- oder Blas- od. Streichinstrumente od. Harfen. Es liegt an einem richtigen

u. geregelten Fingersatze sehr viel, indem bei sehr vielen Instrumenten nicht blos die Reinheit der Intonation, die Deutlichkeit u. Sicherheit der Tongebung abhängt, sondern durch sie allein manche Tonfolgen. Figuren u. Passagen am bequemsten ausgeführt werden können. Der Fingersatz wird, wo er angezeigt ist, mittelst arabischer Ziffer oberod. unterhalb der betreffenden Noten ausgedrückt. Beim Violinspiel redet man auch von halber u. ganzer Applicatur, was mit zweiter oder dritter Position gleichbedeutend ist; bei jener rückt die Hand so weit hinauf, dass der erste Finger auf der Stelle aufgesetzt wird. wo in natürlicher Lage od. erster Position der zweite Finger seine Stelle hatte; bei jener ist die Fingerlage noch um eine Stufe höher gerückt.

Arauxo od. **Araujo.** Francisco de Correa d', ein Dominicanermönch, geb. um 1581, Organist seines Klosters zu Sevilla, gehörte zu den besten, gründlichsten u. auch fruchtbarsten musikal. Schriftstellern seiner Zeit.

Arcadelt, Jacob, ein Niederländer, war kurze Zeit Singmeister in der Gesangschule zu St. Peter in Rom, 1540 ward er päbstlicher Sänger, u. ging später als Capellmeister des Cardinals Carl v. Lothringen nach Paris, wo er 1557 3 Bände 4- und 5stimmiger Messen herausgab. Er gehört unter die vortrefflichsten Kirchen- u. Kammer-Componisten des 16. Jhdts. und erlangte besondere Berühmtheit durch seine Madrigale.

Archangelus de Leonato, von Brixen, um die Mitte des 16. Jhdts. Benedictinermönch aus der Cassinensischen Congregation, betrieb mit allem Eifer den geistlichen Gesang u. war thätig als Componist u. als Lehrer des Gesanges. Von ihm haben wir noch: „Cantiones sacrae tum in Nativitate Domini, tum in Hebdomade sancta. Venetiis 1585."

Aretinus, Paulus, auch **Aretino**, nach seiner Vaterstadt Arezzo genannt, war ein ausgezeichneter Kirchencomponist des 16. Jhdts., von dessen Arbeiten auf der Münchener Hofbibliothek zu finden sind: „Responsoria hebd. sanctae, ac natalis Domini", nebst „Benedictus Dominus" u. dem „Te Deum", a 4 voc. Venet. 1567; „Sacra responsoria", Venet. 1574.

Argentilly, Carlo d', ein Vorgänger Palästrina's u. vortrefflicher Kirchencomponist.

Argentini, Stefano, um 1600 geboren zu Rimini, Mönch und Capellmeister an der St. Stephanskirche zu Venedig, ein Meister, tüchtig im Contrapunct u. reich an Ideen. Von seinen zahlreichen Werken sind nur bekannt: Missa à 3 voc. u. Psalmi concert., 1638 gedruckt.

Arie, ital. **aria**, franz. **air**, ist jene musikal. Kunstform, welche irgend ein lyrisches Moment zur höchsten Entfaltung u. durch Verwebung eines Hauptgedankens nach den Graden kunstgemässer Steigerung zu allseitiger Entwicklung bringt. Erfordert die Ausführung derselben die höchste Kraft u. Kunstfertigkeit, so wird sie zur Bravourarie; eine kleine, wenig ausgeführte, meistens nur aus Einem Satze bestehende Arie heisst Ariette od. Cavatine; das Arioso aber ist eine kurze Gesangsform, welche zwischen das Recitativ eingeschoben wird, od. in welche dieses am Schlusse übergeht. Den Ursprung der Arie muss man in den monadischen Gesängen suchen, welche im Hause des Grafen Bardi zu Florenz durch Galilei zuerst ins Leben gerufen wurden. Zu eigentlichen selbstständigen Melodien wurden sie durch Viadana (s. d.) ausgebildet. Um Mitte des 17. Jhdts. zeigen diese schon eine angenehme, ausdrucksvolle Cantilene, u. es kommen hin u. wieder

Coloraturen zum Vorschein. Ihre Anwendung fanden sie hauptsächlich in Opern, Oratorien, Cantaten. Erst Aless. Scarlatti erhob die Arie durch Scheidung vom Recitativ, durch Regelung des rhetorischen Theiles, durch bessere Gestaltung u. Verlängerung derselben zur selbstständigen Kunstform. Ihre nunmehrige Form von zwei Theilen u. dem Da Capo behielt sie bis Gluck u. Mozart ohne sonderliche Modification; von da ab wurde mehr der Textinhalt als Norm genommen, die conventionelle Form durchbrochen u. die freie Arie geschaffen. Die Arie ist entweder ein für sich bestehendes Musikstück, od. ein Glied eines grösseren, zusammengesetzten Tonwerkes, z. B. einer Oper, eines Oratoriums.

Aristides Quintilianus, ein griech. musikal. Schriftsteller, welcher zu Hadrian's Zeiten lebte u. ein Werk: „περὶ μουσικῆς“ hinterliess, welches theilweise werthvolle Auszüge aus früheren Musikschrifstellern enthält; im Allgemeinen bezeichnet ihn R. Westphal in seinem Buche über die antike Rhythmik als einen unzuverlässigen Compilator.
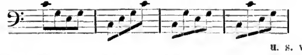
Aristoxenus, ein Schüler des grossen Philosophen Aristoteles, geb. zu Tarent um 330 vor Chr., ist einer der berühmtesten u. wichtigsten musikal. Schriftsteller der Alten, da er gerade am Ende der classischen Periode griech. Musik lebte. Von seinen Werken sind auf uns gekommen: „Harmonicorum Elementorum libri III“ (beste Ausgabe von Meibom, Amsterd. 1652), dann „Fragmenta de Rhythmica“, herausgegeben 1785 von Morelli in Venedig, u. einige Bruchstücke in den Schriften von Aristides u. Plutarch.

Arithmetische Theilung, s. Theilung.

Arpeggio, ist von arpa, Harfe, abgeleitet u. bedeutet das Vortragen von Accorden nach Harfenweise, das Brechen derselben, wobei nämlich die Töne nicht zusammen, sondern nach einander angegeben werden. Diese Spielweise kann nur auf Clavier- u. Geigeninstrumenten geschehen u. wird durch das Zeichen ⁝ oder (, welches dem Accorde vorgesetzt wird, angedeutet, z. B.



In manchen Kirchenmusiken kommen sogenannte arpeggirte Bässe, Harfenbässe, auch Albertische Bässe (von dem röm. Musiker u. Sänger Alberti, † 1740, der sie zuerst in Anwendung brachte), so geheissen), genannt, vor, welche nichts anderes sind, als Begleitungen, wo der Grundbassnote einige oder alle Töne eines Accordes in verschiedenen Figuren nachschlagen, z. B.



u. s. w.

Arrangiren, davon abgeleitet Arrangement, ist in der musikalischen Kunstsprache das Umsetzen od. Einrichten eines Tonstückes für wenigere od. mehrere Instrumente od. Stimmen. Es ist eigentlich eine

Versündigung am Tonwerk selbst, indem dieses durch's Arrangement seine Idee u. seinen Charakter einbüsst. Es könnte nur entschuldigt werden, wenn z. B. kleinere Chöre sich in die Nothwendigkeit versetzt sähen, reichbesetzte Tonstücke aufzuführen, was, ohne die Anzahl der Stimmen zu reduciren, nicht geschehen könnte, u. dann mag es auch angehen, um sich Musikwerke zugänglicher zu machen u. sie in ihrem Ideeninhalte zu prüfen u. kennen zu lernen, was man jetzt besonders durch Arrangement für's Clavier — Clavierauszüge — zu bewerkstelligen sucht. Immerhin gehört dazu ein gewiegter, gründlicher Musiker, der das Original möglichst unverstümmelt lässt u. mit Gewissenhaftigkeit, Ueberlegung, Umsicht, Ernst u. Fleiss verführt. So hat Ritter Ign. v. Seyfried das Requiem von Mozart für kleinere Chöre arrangirt u. Anerio Franc. die grosse Messe Palästrina's „Papae Marcelli" für 4 Singstimmen eingerichtet. Dass in unsern Tagen mit dem Arrangiren sehr grosser Unfug getrieben wird, möchte unserer Generation kein günstiges Zeugniss für Achtung der Musik sein.

Arsis — Hebung, daher Aufschlag, leichter Taktttheil.

Arthur aux Couteaux od. Auxcousteaux, war Capellmeister am Collegiatstift zu St. Quentin u. an der hl. Capelle zu Paris, u. lebte um 1630. Er war einer der berühmtesten Kirchencompositeure seiner Zeit. Sein Todesjahr ist 1656.

Artusi, Joh. Maria, Canonicus v. St. Salvatore zu Bologna, blühte um 1590. Er war ein in der musikal. Literatur rühmlichst bekannter Schriftsteller des 16. Jhdts. Von 1586 bis 1607 erschienen fünf grössere Werke von ihm, die alle noch Werth haben. In einem derselben, „L'arte del Contrapuncto", legte er die Lehre vom Generalbass u. Contrapunct so ausführlich u. gründlich nieder, wie es vor ihm noch kein Autor that.

Asola, Giov. Matteo, ein Priester in Verona, zeichnete sich als fleissiger u. tüchtiger Componist der palästrinischen Zeit aus. Von seinen Lebensumständen ist sehr wenig bekannt. Gerber setzt seine Blüthezeit von 1565—1596. Seine zum Theil in wiederholten Auflagen erschienenen Werke, deren einige in den berühmtesten älteren und späteren Sammlungen Aufnahme fanden, bekunden am besten die Meisterschaft dieses Autors. „Seinen Namen", sagt Proske, „findet man neben den berühmtesten der älteren Zeit. Einfach, klar, andachtsvoll entfalten sich seine Harmonien und verfehlen niemals den Eindruck frommer Erhebung, wie es der im reinsten Geiste gebildeten heiligen Gesänge würdig ist."

Assai (ital.) — s. Tempo.
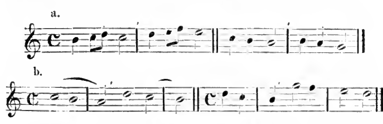
Athem, athmen, ist für den Sänger von grosser Wichtigkeit. Es hat Einfluss auf die Tonbildung u. die Schönheit des Vortrags, u. wie kunstgemässes, regelrechtes Athemholen auch die Anstrengung des Singens vermindert, so kann durch Nachlässigkeit hierin dem Stimmorgan selbst grosser Schaden zugefügt werden. Der Sänger hat also durch sorgfältige Uebung es dahin zu bringen, vor Allem auf naturgemässe Weise tief, unhörbar u. schnell Athem schöpfen zu können; nach geschehener Einathmung lasse er den Athem ganz ruhig abfliessen: denn die Kunst des Gesanges ist lediglich durch einen ruhigen Athemabfluss, durch eine berechnete Athemvertheilung bedingt. Alles Unnatürliche beim Athemholen — z. B. Einziehen des Bauches, Heben der Schultern u. dgl. — muss entfernt bleiben. Dann bemühe er sich um einen langen Athem, nicht etwa den Athem lange an sich zu halten, sondern ihn lang auszuspinnen, längere Stellen nach einem einzigen

Athemzüge singen zu können; er lerne mit demselben ökonomisch umzugehen; er verbrauche ihn nicht schnell; auf der andern Seite aber darf man nie so lange in einem Athem fortsingen, bis es eben nimmer geht, dadurch wird die Kraft schnell erschöpft, abgesehen von andern Nachtheilen für die Stimme u. die Organe. Man warte eine passende Gelegenheit, Pausen, Fermaten, Interpunctionen ab, um Athem zu schöpfen. Freilich sollten dies die Tonsetzer auch in ihren Werken berücksichtigen. Regeln für's Athmen I. nach musikalischen Gesetzen:

1. Athme bei jeder Pause, wenn auch ein Weitersingen möglich wäre;

2. athme auf einem leichten, nie auf einem schweren Takttheile;

3. nicht bei einem Taktstriche, also nicht beim Schluss eines Taktes, wenn nicht die Figur eine Ausnahme gestattet, z. B. (a)



4. athme vor jeder langgehaltenen Note (b); sowie vor jeder Fermate oder Cadenz, während welcher man nie athmen darf;

5. suche jeden zusammenhängenden musikal. Gedanken in einem Athem vorzutragen.

II. Nach sprachlichen Gesetzen:

1. trenne den Zusammenhang der Worte so wenig als möglich, u. fasse wenigstens in einem Athem so viele Worte zusammen, als zusammen einen Sinn bilden;

2. nach einer Interpunction, die mehr trennt als ein Komma, hole Athem; wenn auf eine lange Phrase ein Komma folgt u. Athem nothwendig wird, soll es schnell geschehen;

3. die Adjectiva dürfen nicht von den Substantiven, überhaupt die zusammengehörigen Worte nicht getrennt werden; ebenso zerreisse man auch kein Wort, es sei denn, dass darüber eine melodische Phrase zu singen ist, welche in einem Athem nicht gesungen werden kann.

Den Zeitmoment, welcher zum Athemholen nothwendig ist, darf man nicht dem Tone, vor welchem dies geschieht, sondern demjenigen, nach welchem es geschieht, entziehen.

Auferstehungsfeier, s. Charwoche.

Auffschnaiter, Benedict Anton, zu Anfang des vorigen Jhdts. Capellmeister in Passau u. sehr geschätzter Kirchencomponist. Die Münchner Bibliothek bewahrt noch mehrere seiner Werke, so namentlich XII Offertoria etc. Passau 1719; „Alaude“, 5 Messen enthaltend. Augsburg 1711.

Auftakt heisst der Anfang eines Tonstückes, der nicht mit dem ersten oder Haupttone, mit dem ersten schweren Taktheil beginnt, sondern mit einem spätern, leichten, oft dem letzten Takttheile. So viel nun durch den Auftakt von der vollen Taktgeltung zu Anfang vorweggenommen, so viel muss dem letzten Takte des Tonstücks fehlen,

so dass der erste und letzte Takt, d. h. die Bruchstücke am Anfang u. Ende zusammengenommen, einen vollen Takt geben.

Augustinus, Aurelius, einer der 4 grossen hl. Kirchenlehrer, geb. am 13. Nov. 354 zu Tagaste in Numidien, widmete sich zu Carthago den Wissenschaften, gerieth aber zur Secte der Manichäer; 383 kam er nach Rom, wo er Rhetorik mit so ausserordentlichem Beifall lehrte, dass er schon 384 den ehrenvollen Ruf als öffentlicher Lehrer der Beredtsamkeit nach Mailand erhielt. Hier kam er in nächste Berührung mit dem hl. Ambrosius, dessen wohlwollende Güte ihm Hochachtung und Vertrauen gegen diesen so einflussreichen Kirchenfürsten einflösste. Die Predigten des hl. Ambrosius und die Unterredungen mit ihm, sowie das Gebet seiner Mutter Monika bewirkten, dass er zur kathol. Lehre sich bekehrte und 387 getauft wurde. Er wurde dann Bischof von Hippo in Afrika, u. nachdem er 35 Jahre lang sein bischöfl. Amt verwaltet hatte, starb er am 28. Aug. 430. Unter seinen Werken findet sich auch eines, „de musica", welches aber blos von metrischen u. rhythmischen Verhältnissen handelt.

Aurelianus, Mönch zu Reome im Bisthum Langres, darum auch „Reomensis" beigenannt, lebte im 9. Jhdt. u. schrieb ein Werk, das Gerbert in seinen Script. eccl. music. aufgenommen hat u. den Titel führt: „Tonarius regularis".

Anshalten, einen Ton, heisst denselben forttönen lassen, so lange der Zeitwerth der denselben bezeichnenden Note dauert; es beruht darauf die Präcision der Ausführung, die Wirkung des Tonstückes durch das genaue Zusammentreffen der einzelnen Stimmen. Mangel od. vernachlässigte Ausbildung des Taktgefühles geben Veranlassung zu grossen Fehlern dagegen.

Dann versteht man unter Aushalten auch das längere Verweilen auf einem Tone, das durch eine Fermate veranlasst wird u. unabhängig von der natürlichen Zeitdauer der Note ist. Dieses Verweilen u. Ruhen auf einer Note, Fermate od. Aushalt genannt, wird durch einen einen Punct umschliessenden Halbbogen 𝄐 über der Note angedeutet.

Authentisch, s. Kirchentonarten.

Avella, Giovanni d', aus dem Orden der Franziskaner, bedeutender Theoretiker des 17. Jhdts. Von ihm besitzt die Proske'sche Bibliothek in Regensburg die sehr wichtige Schrift: „Regole di Musica divise in cinque Trattati, con le quali s'insegna il Canto fermo et Figurato . . . . . composte dal Padre Fra Giovanni D'Avella, predicatore de' Minori osservanti delle Provincie di Terra di Lavoro. Roma 1657." Fol.

Avosani, Orfeo, Organist zu Viadana im Mantuanischen im 17. Jhdt., als Contrapunctist u. Kirchencomponist berühmt.

B.

B ist der um eine halbe Stufe erniedrigte Ton h. Ursprünglich ward unser h auch b benannt; denn die guidonische Tonreihe begann von A (dem noch das Γ vorgesetzt wurde), u. schritt durch B C D E F G a b ♮..... fort. Auf der Stufe des b bildeten sich zwei Töne; im cantus durus sang man b durum od. quadratum ♮ = h; im cantus mollis und zur Vermeidung des Triton das b molle od. rotundum = b. In einigen älteren Choralbüchern ist das ♮ (unser jetziges Auf-

lösungszeichen) noch als Zeichen der Erniedrigung des h gesetzt. — **b**, der kleine Buchstabe, gilt jetzt als Erniedrigungszeichen für alle diatonischen Töne; es kömmt auch verdoppelt vor, z. B. [musical notation] u. man benennt dann die schon einmal erniedrigt genannte Note mit Anhängung der Sylbe es, also deses, od. mit Wiederholung der Sylbe, wie bei asas.

B bedeutet auch Basso; c. B. = col Basso, mit dem Basse; CB. = Contrabass; B. C. = Basso continuo.

Bach, Johann Sebastian, der grösste Orgelspieler Deutschlands, ward geb. zu Eisenach am 16. Mai 1685, wo sein Vater Hoforganist war; in seinem 10. Jahre schon Doppelwaise, kam er in die Pflege des ältesten Bruders seines Vaters, Johann Christoph, Organisten zu Ohrdruff, welcher den Knaben im Gesang und Orgelspiel unterrichtete, aber im Allgemeinen sehr hart mit ihm verfuhr; er berücksichtigte nicht dessen musikalisches Streben, und entzog ihm die Werke der damals gefeiertsten Organisten Frohberger, Fischer, Pachelbel u. A. u. versperrte sie; der lernbegierige Schüler wusste sie sich aber doch bei Nacht zu verschaffen u. copirte sie beim Mondlicht. Als der Onkel es entdeckte, nahm er ihm auch sein Manuscript weg u. es kam erst nach dessen Tode wieder in Sebastian's Besitz. Als 14jähriger Jüngling ging Seb. Bach nach Lüneburg u. wurde Chorknabe am Michaelsgymnasium daselbst, von wo aus er oft nach Hamburg zu Fuss wanderte, um den berühmten Organisten Reinken zu hören. 18 Jahre alt, fand er seine erste Anstellung als Organist in Arnstadt, u. von da aus datiren seine ersten Werke u. die erste Bearbeitung seiner Choräle. Hier begann er den Choralgesang der Gemeinde auf der Orgel in der wunderbaren Weise zu begleiten, welche er später in seinen Oratorien anwendete, die ihm aber jetzt vom Consistorium als „wunderliche Variationen“ verboten wurden. Vier Jahre darauf ward er nach Mühlhausen berufen, wo er seine ersten Cantaten componirte, im folgenden Jahre ging er nach Weimar als Kammer- u. Hoforganist. Hier blieb er 9 Jahre, bis der Ruf als fürstl. Capellmeister nach Cöthen an ihn erging. Daselbst schrieb er die ersten Werke, welche seinen Ruhm für alle Zeiten sicherten. Um diese Zeit (1717) war es auch, dass er über den französischen Orgelkünstler Marchand, der am Hofe zu Dresden sich Lorbeern holen wollte, siegte; der Franzose reiste, nachdem er Bach spielen gehört hatte, heimlich ab, ohne sich auf den vorerst angenommenen musikalischen Zweikampf einzulassen. 1720 starb seine Frau, u. $1\frac{1}{2}$ später vermählte er sich mit Anna Magdalena Wülkens, welche er in der Musik unterrichtete u. die an seinem tonkünstlerischen Schaffen thätigen Antheil nahm. 1722 reiste B. wieder nach Hamburg, um Reinken noch einmal zu hören; diesmal besuchte er ihn auch. Nachdem er eines Tages in der Katharinenkirche vor einem gewählten Publikum gespielt hatte, trat der greise Orgelmeister, der bisher als der Erste, Unerreichte gegolten, zu ihm, umarmte ihn u. sprach: „Ich habe gedacht, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, dass sie noch lebt, will ich mit Freuden hingehen!“ — Am 1. Juni 1723 wurde B. nach Leipzig berufen als Cantor an der Thomaskirche. Von da an entwickelte er jene Fruchtbarkeit u. rastlose Thätigkeit, die unmittelbar nach dem hohen Kunstwerthe seiner Schöpfungen das Staunens-

altheste aus seinem Leben u. in der Kunstgeschichte bietet. Er hatte den Gottesdienst in zwei Kirchen (Thomas- u. Nikolaikirche) zu leiten, die Thomasschüler „in Vocal- u. Instrumentalmusik fleissig zu unterrichten", seine zahlreichen Kinder zu erziehen u. viele Privatschüler zu unterweisen — u. bei all diesen grossen Mühen hatte er Werke geschaffen, die nie untergehen werden, u. überdiess noch dem Wirken u. Schaffen seiner Zeitgenossen solche Aufmerksamkeit gewidmet, dass er eine Menge fremder Compositionen in Partitur copirte. B. hat nicht nur für alle hohe Feier- u. Festtage der evangel. Kirche eigene grosse Werke, sondern nach u. nach für jeden Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende geistliche Musik geschaffen; auf diese Weise entstanden die Cantaten u. Vorbereitungen zur Predigt, 5 vollständige Jahrgänge, etwa 380 Nummern, von denen ein grosser Theil leider verloren gegangen ist. Seine Werke überhaupt bestehen aus Oratorien, Passionsmusiken, Cantaten (geistlichen u. weltlichen), Motetten u. Messen, Clavierstücken u. Instrumentalwerken von seltenster Art u. Ausdehnung, Orgelcompositionen, Concerten u. Phantasien; vor Allem ragt hervor ein reicher Schatz der herrlichsten Präludien u. Fugen.

Seine Zeit brachte ihm wenig Verständniss entgegen, obwohl es ihm an Auszeichnungen u. Anerkennung nicht fehlte; erst die neuere Zeit würdigt seine Verdienste angemessener. Vor etwa 16 Jahren hat sich zu Leipzig eine „Bachgesellschaft" gebildet, die es sich zur Aufgabe stellte, seine Werke in möglichster Vollständigkeit u. Correctheit herauszugeben; bis jetzt sind 12 Bände in prachtvoller Ausstattung erschienen. — Wie B. als Lehrer u. Virtuos auf dem Clavier sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst des Clavierspieles gemacht u. eine Clavier- u. Organistenschule gegründet, wie er in seinen Instrumentalcompositionen eine neue u. glänzende Laufbahn beschritten hatte, so künden auch die für die Kirche geschriebenen Werke seinen eigenthümlichen Charakter, den gläubigen Protestanten an, sie sind der klare Ausdruck seines tiefinnerlich religiösen Lebens. Marx bemerkt noch, dass die tüchtigsten Leistungen der bisherigen Theorie, Harmonik u. Contrapunctik sich auf seine Lehre u. sein Beispiel gründen, u. er steht nicht an, ihn den Begründer u. Vater der deutschen Tonkunst zu nennen.

Von seinen Schülern haben fast alle zu ihrer Zeit eine grosse Berühmtheit erlangt, aber nur wenige auch für unsere Zeit Bedeutung behalten: von diesen sind vorzugsweise zu nennen; sein Sohn Ph. Emanuel Bach (geb. d. 14. März 1714, gest. d. 14. Sept. 1788 als Musikdirector in Hamburg), einer der Hauptbegründer der „galanten Schreibart", u. I. Ph. Kirnberger, dessen „Kunst des reinen Satzes" noch jetzt Geltung hat. — 27 Jahre lang wirkte B. als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig u. erzog seine 11 Söhne zu tüchtigen Musikern. Aber seine Alterstage waren nicht erfreulich, da Gebrechlichkeit in hohem Maasse ihn überkam, u. ihm wohl auch manche Sorge um das fernere Schicksal Derer, die er hinterliess, am Herzen nagte; denn irdische Güter zu sammeln war ihm, dem Vater einer so zahlreichen Familie bei dem Gehalte, den er bezog, nicht möglich gewesen. Bei alledem blieb sein Geist kräftig u. nahm fortwährend noch den regsten Antheil an den Vorgängen in der musikal. Welt. Er starb am 28. Juli 1750, nachdem er die sechs vorhergehenden Monate schwere Leiden, zuletzt noch Blindheit erduldet hatte.

Weitläufigen Aufschluss über das Leben u. Wirken dieses grossen

Meisters gibt dessen Biographie von Forkel, insbesondere C. L. Hilgenfeldt's „Joh. Seb. Bach's Leben, Wirken u. Werke.“ (Leipzig, 1850), u. C. H. Bitter's „Joh. Seb. Bach“ (2 Bde., Berlin, 1865, bei Ferd. Schneider).

Baccioni Joseph, geb. 1763 zu Florenz, Capellmeister daselbst, hat viel für die Kirche gearbeitet. (1807 Gesangschule).

Baccusi Ippolito, ital. Tonkünstler u. Componist des 16. Jhdts., geb. zu Verona.

Bai, Tomaso, geb. zu Crevalcore bei Bologna um 1650, kam als Tenorist an die vaticanische Hauptkirche, zeichnete sich jedoch durch vollendete Bildung in der Composition u. Direction vor allen Mitgliedern dieser Capelle derart aus, dass er am 19. Nov. 1713 zum Capellmeister an der Peterskirche erhoben wurde. Berühmt wurde er durch sein „Miserere“, das abwechselnd mit dem von Allegri am Charfreitag in der sixtinischen Capelle aufgeführt wird. Dieses Miserere ist zweichörig; Einfachheit u. Erhabenheit der Melodie, Beachtung der Prosodie u. richtige Accentuirung der Worte zeichnen diese Composition aus, so dass durch diese Schöpfung allein der Ruhm des Meisters für immer gesichert ist, obgleich aus verschiedenen andern — nur in Handschrift erhaltenen — Compositionen die hohe Gediegenheit seiner in alle Geheimnisse der alten Schule eingeweihten Kunst hervorleuchtet. Er starb den 22. Dec. 1714.

Baini, Guiseppe, Abbate, der ausgezeichnetste ital. Musikgelehrte u. Kirchencomponist aus der neueren Zeit, geb. zu Rom d. 21. Oct. 1775, gest. daselbst d. 21. März 1844, als päbstl. Capellmeister, zu welchem Amte er 1817 erwählt wurde, nachdem er von 1802 an päbstl. Sänger gewesen. Berühmt ist sein Werk „Memorie storicocritiche della Vità e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina“ (Rom 1828 u. in Deutschland von Kandler bearbeitet 1834 erschienen), eine Arbeit ausgezeichneter Gelehrtheit, worin die allseitigste u. vollständigste Darstellung von jenes Altmeisters Leben u. Wirken, sowie ausserdem noch die werthvollsten Aufschlüsse über die ganze damalige Zeit in musikal. Beziehung u. über vorangehende Schulen geboten werden. Von Jugend an schon für Palästrina eingenommen, wendete er 30 Jahre Studium auf dieses Werkes Vollendung. Alle Werke dieses Meisters, deren er habhaft werden konnte, sei es in Manuscript, sei es im Druck, sammelte er, brachte sie in Partitur, wenn sie es noch nicht waren, u. verwahrte sie sorgfältig. Seine Palästrina-Bibliothek war auch die reichhaltigste u. vollständigste, die je existirte. Es darf bei Baini's Vorliebe für Palästrina nicht Wunder nehmen, wenn er diesen allein Alles gelten lässt, u. andere Meister unbillig hart, ja ganz unrichtig beurtheilt; wenn er auch über P. u. seinen Styl manche Ansichten u. Urtheile ausspricht, die übertrieben sind; solche leidenschaftliche Hingabe an den einen Mann, solch tiefes Sich-Versenken in dessen Schöpfungen mussten zur Parteilichkeit führen; doch thut diess dem eigentlichen Werthe des Buches keinen besondern Eintrag. Baini haben wir das tiefste Verständniss des Meisters der Meister zu verdanken, so wie er hat noch Niemand dessen Wesen u. geistiges Schaffen durchschaut. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg besitzt auch eine aus dem Original gefertigte Abschrift seines für das Studium höchst wichtigen Werkes: „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae super Cantu Gregoriano saec. VII in Ecclesia pervulgatae Friedr. Guilelmo III. potentiss. et sapientiss. Boruss. Regi Joh. Baini“ mit dem Appendix. Der verdienstvolle Mann fand allsei-

tige Anerkennung seines hohen Strebens u. seiner grossen Verdienste, u. die Akademien von Stockholm, Berlin, Rom, Stuttgart u. Paris, die philharmonische Gesellschaft von Rom u. Oestreich ernannten ihn zum Ehrenmitglied; der bescheidene Abbate aber sprach nie von diesen Auszeichnungen u. unterschrieb sich immer einfach als Director der päbstlichen Capelle. Von seinen übrigen schriftstellerischen Arbeiten ist noch zu nennen eine „Geschichte der päbstlichen Capelle", welche aber unvollendet blieb. Seiner Compositionen sind nur wenige: einige Motetten u. Hymnen, Te Deum, Dies irae, ein 8stimmiges Miserere, welches das einzige Werk eines neueren Componisten ist, das in der hl. Charwoche in der Sixtina gesungen wird — es ist 1817 componirt. Alle diese Werke sind im ächten alten Styl gearbeitet, ganz nach Palästrina ohne Anwendung der Kunstmittel, welche dieser Restaurator der KMusik so herrlich zu verwenden wusste; gleichwol waren Baini alle die Künsteleien, welche die Periode vor u. nach Palästrina auszeichen, ganz geläufig, u. es gab keinen Räthselcanon, den er nicht bald entziffert hätte. Er führte stets ein zurückgezogenes Leben, u. obwohl manchmal herb u. abstossend im Umgange, war er doch immer bereit, Jedermann die gewünschten Aufschlüsse zu geben. Unterricht gab er fast nur gratis; aber dabei musste man jede neuere Musik vergessen u. verlernen. „Ich kenne nichts davon", pflegte er zu sagen, „u. will auch durchaus nichts davon wissen." Er konnte nicht begreifen, wie man nur die neuere Musik der alten an die Seite setzen od. gar vorziehen könne. Ein Schlaganfall mit Husten brachte ihn seinem Ende nahe, das d. 21. März 1844 erfolgte. Mit Baini's Tod hat die päbstl. Capelle einen unersetzlichen Verlust erlitten; er schloss die alte römische Schule; er hatte gleichsam eine todte Sprache in ihrer Lebendigkeit gesprochen wie kein Anderer mehr in der neueren Zeit. Seine irdischen Ueberreste ruhen in der Begräbnissstätte der päbstl. Sänger in S. Maria in Vallicella.

Balbo, Ludovico, aus Venedig, Franziscanermönch, Schüler u. Nachahmer des Cost. Porta, blühte als Kirchencomponist u. Contrapunctist in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., † zu Venedig um 1606.

Ballabene, Gregorio, geb. zu Rom 1720, † daselbst um 1803, war einer der grössten KComponisten u. Contrapunctisten des vorigen Jhdts. Er war schon 50 Jahre alt u. hatte die vortrefflichsen Kirchensachen (meistens a capella) componirt, ohne dass Jemand ausser seiner nächsten Umgebung von seinem künstlerischen Wirken etwas wusste, bis es sich fügte, dass Capellmeister Reichardt, hingerissen durch B.'s 48stimmige Messe, der Welt nähere Kunde über diesen bescheidenen u. grossen Künstler gab. Er war fast der einzige Componist in Italien, der zu jener Zeit, neben Sala in Neapel, noch im alten ächten KStyl a capella zu arbeiten vermochte.

Banchieri, Adriano, geb. zu Bologna um 1567, berühmter Organist u. gelehrter Tonkünstler, † 1634.

Bannus, Joh. Albert, kathol. Priester zu Harlem, musikalischer Schriftsteller des 17. Jhdts., dessen grösseres Werk: „Deliciae Musicae veteris" für den musikal. Geschichtsforscher von Wichtigkeit ist; ausserdem erschien von ihm noch: „Dissertatio epistolica de musicae natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo etc." Harlem 1636 (zweite Auflage 1837.)

Banwart, Jakob, geb. in Schweden, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., schrieb gediegene KCompositionen u. starb als Dom-C.-M. zu Constanz kurz vor 1657.

Baptista, Francesco, Augustinermönch u. Musikmeister in seinem Kloster zu Cordova, geb. um 1625, wird als einer der vortrefflichsten u. gründlichsten Componisten seiner Zeit gerühmt.

Bariton, s. Stimme.

Barré, Leonard, Schüler Willaerts u. Contrapunctist des 16. Jhdts., geb. zu Limoges; begab sich nach Rom u. wurde 1537 in die päbstl. Capelle aufgenommen. Er war mit auf dem Concil in Trient, wo er in Sachen der KMusik zu Rathe gezogen wurde. Motetten, Messen u. Madrigalen von ihm, theils in Sammlungen des 16. Jhdts. eingereiht, theils in den Archiven der päbstl. Capelle aufbewahrt, zeigen von seiner Thätigkeit.

Barteï, P. Girolamo, röm. Tonkünstler u. Componist, geb. zu Arezzo, war zu Anfang des 17. Jhdts. General des Augustinerordens zu Rom.

Bartholuzius, Rufinus, ein Franziscanermönch, gehört unter die ältesten Contrapunctisten. Er stand in Bologna, Padua u. Venedig als Componist in hohem Ansehen u. soll der Erste gewesen sein, der für zwei abgesonderte Chöre zugleich setzte. Seine Blüthezeit wird in's 14. Jhdt. zurückreichen.

Bartolini, Simon, genannt **B. Perugino**, Sänger in der päbstl. Capelle um die Mitte des 16. Jhdts., galt für einen der grössten Tonkünstler seiner Zeit in Rom. 1545 war er auch zum Concil nach Trient geschickt worden.

Basilius, der Grosse, Bischof von Cäsarea, erwarb sich grosse Verdienste um die KMusik durch die Einführung der Psalmodie im Oriente. Er war geb. 329, u. starb den 1. Jan. 379.

Bass (vom lat. **bassus**, ital. **basso**, tief), bedeutet in der Composition die tiefste oder Unterstimme, u. ist als solche das jeden Accord charakterisirende u. bestimmende Element; auf ihm ruht das ganze harmonische Gebäude, daher auch die Benennung Grund- od. Fundamentalbass. (Einige leiten darum „Bass" auch von „**basis**, Grundlage, Fundament" her; in Druckwerken kommt das Wort „Basis" anstatt „Bassus" vor dem 16. Jhdt. nicht vor, wohl aber in musikal. Manuscripten.) Er verträgt es, von den übrigen Stimmen weiter abzustehen, einen Gegensatz zu den andern Stimmen zu bilden u. sich durch eigenartigen Gang (gemessene od. auch grosse Schritte auf die wichtigsten Stufen) kenntlich zu machen. Er ist eine in harmonischer wie melodischer Hinsicht wichtige Stimme; gute Componisten behandeln ihn daher mit grosser Sorgfalt. Sein Gang ist überhaupt schon den akustischen Gesetzen gemäss langsamer, dadurch gewichtiger, mehr ruhig, kraftvoll u. würdig. In der polyphonen Schreibart kann er jedoch seinen Character in Etwas verläugnen u. an der Lebendigkeit der übrigen Stimmen theilnehmen. Bei grösserer Bewegtheit des Basses ist aber wohl zu beachten, dass der Deutlichkeit u. Wirksamkeit durch zu schnelle Figuren kein Eintrag geschehe. Eine gute, gedankenreiche u. wohleingreifende Führung des Basses ist immer eines der sichersten Kennzeichen von tüchtiger Bildung im Satze (s. Stimme.)

Bassa, sc. Ottava, u. die Abkürzung 8va unter dem Liniensysteme, bedeutet, dass die so bezeichneten Noten um eine Octav tiefer, — 8va über dem Liniensysteme, um eine Octav höher gespielt werden, als sie der Schrift nach tönen würden. Die Fortsetzung wird durch kleine fortlaufende Querstriche oder Puncte angezeigt; am Schlusse, wann die Noten wieder in der Schreiblage gespielt werden sollen, setzt man gewöhnlich das Wort loco.

Bassist heisst Derjenige, welcher die Bassstimme singt od. spielt.

Bassinstrumente — diejenigen Tonwerkzeuge, welchen die Ausführung der Bassstimme in den Instrumentalwerken übertragen ist: Contrabass, Violoncell, Fagott, Bassposaune, Bombardon u. dgl.

Basso continuo, der fortgesetzte, ununterbrochene Bass, besonders bei den älteren KComponisten (17. u. 18. Jhdt., besonders aus der sächsischen Schule), diejenige Instrumental-Bassfigur, welche der Singstimme in bewegteren Noten u. eigenem Gange entgegengesetzt wurde, u. die man fortwährend durch die Dauer des ganzen Satzes beibehielt, od. doch nach kurzen Unterbrechungen wieder aufnahm. Auch versteht man darunter eine behufs der Begleitung mit Generalbassschrift versehene Bassstimme, nach welcher der begleitende Clavier- od. Orgelspieler die Harmonie zu ergänzen od. auszufüllen hat. (s. Generalbass.)

Battistini, Giacomo, ital. K.Componist zu Ende des 17. u. Anfang des 18. Jhdts., Capellmeister an der Cathedrale zu Novara. (Motetti sacri 1698; Armoine sagre 1700.)

Batutta, der Taktschlag, die Taktbewegung; à batutta, nach dem Taktschlag.

Bauer, Alois, ein K.Componist aus Schwaben, welcher in neuerer Zeit bei Böhm in Augsburg eine grosse Menge K.Musikalien für kleinere od. Landchöre erscheinen liess, welche sämmtlich wegen ihrer ausserordentlichen Unkirchlichkeit höchst verwerflich sind.

Bauer, Chrysost., ein geschickter Orgelbauer aus Würtemberg, zu Anfang des vor. Jhdts., war der Erste, der bei grösseren Orgelwerken die nöthige Quantität Wind nicht durch die Zahl der Bälge, sondern durch die vermehrte Grösse derselben zu erreichen suchte.

Baumgartner, August, geb. d. 9. Nov. 1814 zu München, gest. d. 29. Sept. 1861, war ein Schüler Ett's u. längere Zeit Musiklehrer u. Organist, zuletzt (seit 1853) Chordirigent an der St. Annakirche daselbt. Er schrieb Mehreres für die Kirche, Vesperpsalmen, Messen, Requiem's, auch weltliche Compositionen, u. ist noch bemerkenswerth als Erfinder der musikalischen Stenographie. Eine Anleitung hiezu veröffentlichte er unter dem Titel: „Kurzgefasste Anleitung zur musikal. Stenographie. München 1853.“ Ein zweiter Theil, welcher die Anwendung der Stenographie auf den mehrstimmigen Musiksatz lehren sollte, kam nicht mehr zur Herausgabe. 1856 edirte er „Geschichte der musikalischen Nation.“

Bazzino od. **Bazzani**, Natale, aus Lovero im Venetianischen, war Organist zu Venedig u. als KComponist beliebt. Er starb 1639.

Beccatelli, Giov. Franc., Capellmeister zu Prato im Florentinischen, gest. 1734, Componist u. musikal. Schriftsteller.

Becher, Joseph, geb. den 1. Aug. 1821 zu Neukirchen bei hl. Blut in Niederbayern, fand durch sein hervorragendes Talent zur Musik, das sein Vater nach Kräften auszubilden bemüht war, Aufnahme in das k. Musik- u. Studienseminar St. Emmeran in Regensburg. Hier leistete er als Sänger, Organist, Violinspieler u. s. w. vortreffliche Dienste. Als Gymnasiast machte er schon anerkennenswerthe Versuche in der Composition. 1846 erhielt er die Priesterweihe, wirkte dann als Seelsorger u. bald als Seminarspräfect in Amberg, bis er 1852 durch die Beförderung zum Chorregenten daselbst den seinen Kenntnissen in der theoretischen u. praktischen Musik angemessenen Platz erhielt; als solcher wirkt er seitdem sehr vortheilhaft auf die musikal. Zustände Ambergs ein. Ausser mehreren weltlichen Compositionen schrieb er

12 grössere u. 50 kleinere Messen, 24 grössere u. 13 kleinere Litaneien, 21 Requiem, 5 Vocal- u. 3 figurirte Vespern, 80 Gradualien u. Offertorien für Gesang allein, 20 solche mit Instr.-Begleitung, Hymnen, Te Deum laudamus u. a. m.

Beck, Franz, geb. um 1730, gest. in Bordeaux d. 31. Dez. 1809, ein gebildeter Componist u. fertiger Violinspieler; 1770 Kammermusiker in Mannheim, 1777 Concertmeister in Bordeaux. Seine Kirchenmusiken u. Sinfonien werden gerühmt, namentlich ein Stabat mater, Credo u. Gloria Patri.

Beck, Lullus, ein Benedictiner u. Chordirector am Dom zu Fulda, vorzüglicher Organist u. gründlicher KComponist, geb. 5. Juni 1715 zu Oxfurt, bildete sich selbst grösstentheils nach guten Mustern u. unterstützt von den besten Lehrbüchern, zu dem umsichtigsten, tiefsten Kenner der Harmonie. Compositionen von ihm sieht man selten; aber in den Choralbüchern zu Fulda hat er als der Erste eine Generalbassbegleitung beigesetzt. Er starb 1793.

Becker, C. Ferd., geb. 17. Juli 1804 in Leipzig, war Organist an der Peterskirche daselbst, berühmt als gelehrter Schriftsteller, durch Herausgabe älterer Kirchenmusik u. als Orgelcomponist, lebt gegenwärtig allein seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Von seinen Schriften seien genannt: „Systematisch-chronolog. Darstellung der musikal. Literatur“, Leipzig, 1836, 1839. „Die Tonwerke des 16. u. 17. Jhdts., od. systemat.-chronologische Zusammenstellung der in diesem Jhdt. gedruckten Musikalien. Leipzig, 1847,“ — „Die Tonkünstler des 19. Jhdts. Leipzig, 1849“ u. a. Er ist einer der bedeutendsten Orgelspieler Deutschlands.

Beda, Venerabilis beigenannt, Benedictinermönch, geb. um 672 in England, gest. 735, besass neben tiefer Frömmigkeit eine für seine Zeit bewunderungswürdige Gelehrsamkeit u. umfassende Kenntnisse. Es wurden ihm lange zwei Abhandlungen über Mensuralmusik zugeschrieben, welche in Gerbert's Sammlungen auch enthalten sind; aber mit ziemlicher Gewissheit ist jetzt nachgewiesen, dass sie nicht von ihm herrühren, sondern späteren Ursprungs sind.

Bedfort, Arthur, geb. 1668, gest. 1745, ein englischer Geistlicher u. Musikgelehrter, welcher mehrere sehr schätzenswerthe u. wohldurchdachte Schriften über alte Musik herausgegeben hat.

Bedos de Celles, Jean François, geb. 1714 zu Chaux, Benedictinermönch zu Toulouse, einer der gelehrtesten u. kunstfertigsten Orgelbaumeister, die es vielleicht gegeben. Auch als Schriftsteller ist er aufgetreten, u. sein Hauptwerk **„L'art du facteur d'Orgues“** ist das Schätzbarste u. Ausführlichste, was über die Orgelbaukunst geschrieben worden ist.

Beethoven, Louis van, geb. d. 17. Dec. 1770 zu Bonn, wo sein Vater churfürstl. Hofsänger war, erhielt seit seinem 5. Jahre an von diesem einen strengen Musikunterricht; seine Erziehung war aber der Art, dass durch sie der später so sehr hervortretende Keim der Ungeselligkeit u. Misanthropie gelegt wurde, welche an so vielen Stellen seiner Werke einen düsteren Character eingetragen u. den Meister in dunkelfärbigen Lichtern u. in der Zeichnung unheimlich leidenschaftlicher Stimmungen sich abquälen liessen. Im Alter von 12 Jahren setzte er Alles durch sein Clavierspiel u. sein freies Fantasiren in Erstaunen. 1792 schickte ihn der Churfürst von Köln nach Wien, um unter der Leitung Jos. Haydn's seine Studien zu vollenden. Ein Ruf als Capellmeister des Königs von Westphalen erging an ihn 1809, er lehnte ihn

jedoch ab u. verblieb in Wien, vielmehr in der Nähe Wiens, im Dorfe Mödling in trüber Einsamkeit u. Zurückgezogenheit. Hier schuf er seine grossen, unerreichten Instrumentalwerke. Die letzten 15 Jahre seines Lebens, dem am 27. März 1827 der Tod ein Ziel setzte, musste er eines der grössten Leiden, die einen Musiker treffen können, die Taubheit, ertragen.

Seine Instrumentalwerke kommen hier nicht in Betracht; hier ist nur von seinen Kirchencompositionen die Rede. Nehmen seine Gesangscompositionen im Allgemeinen schon eine zweite Stelle im Vergleich zu seinen Instrumentalwerken ein, indem die orchestralen Mittel zu oft den Gesang überwuchern u. die Singstimmen auch eine instrumentale Behandlung nicht verkennen lassen, so muss ein geradezu ungünstiges Urtheil über seine Kirchenwerke gesprochen werden.

Zwei Messen entsprangen seinem schöpferischen Genius — die erste in C, op. 86, 1810 für den Fürsten Esterhazy, die zweite in D, op. 123. für den Cardinal Rudolph 1819 componirt. Im Allgemeinen hatte B. Neigung zur Kirchenmusik, aber wohl nur zur KMusik, wie er sie auffasste u. sich vorstellte. Er componirte sie ganz subjectiv u. so von allen äusseren Rücksichten unabhängig, wie kaum ein neuerer Tonsetzer auf diesem Felde vorgegangen; nur seine Stimmung gab er, die Stimme der Kirche war für ihn nicht im Geringsten massgebend, u. auch die durch die Messliturgie vorgeschriebenen Grenzen (man sehe die ungebührliche Länge z. B. des Gloria, Credo, Agnus in seiner D-Messe) bestanden für ihn nicht; er liess sich nur von dem Strome seiner eigenen Empfindungen forttragen, so dass seine Messen nicht als Werke für die Kirche, sondern als meisterhafte Schöpfungen für geistliche Concerte sich darstellen. Dahin laufen auch die Urtheile der gewichtigsten Autoritäten hinaus. Schindler, der gewissenhafte und innig befreundete Biograph Beethovens, schreibt: „Mit ziemlicher Gewissheit kann gesagt werden, dass seine religiöse Anschauung weniger auf einem religiösen Kirchenglauben beruht, als vielmehr im Deismus seine Quelle hat.“ Bei solcher religiöser Richtung war B. an u. für sich unfähig, k i r c h l i c h e Musik für den kathol. Gottesdienst zu schreiben. Die einzelnen Theile seiner Messen sind religiöse Cantaten, die mit jedem andern etwas religiösen Texte für sich allein gerade so gut gesungen werden können. Der pantheistische Musikgelehrte Ludw. Nohl sagt: „Dieses Werk (II. Messe) hat in seinem eigentlichen Geiste mit der Kirche nur d a s gemein, was wir den Inhalt u. Ursprung aller Religion nannten, die tiefe u. volle Hingebung der Seele an die Gottheit, das Heimweh der Seele nach ihrem Urquell. — Es ist von den unterliegenden Worten so unabhängig, dass der Componist selbst der Musik ebenso einen andern deutschen Text unterlegen lassen wollte, wie der ersten Messe. Er hat ganz gewiss die Worte nur beibehalten, weil ohne Worte nicht gesungen werden kann. Sein Werk ist Instrumentalmusik; es hat keinen bestimmten Wortsinn; keinerlei bestimmte Vorstellung liegt zu Grunde.“ Marx in seiner Biographie bemerkt: „B. fehlte für die erste Messe nicht blos der confessionelle Anschluss an ihren Inhalt u. Zweck, sondern auch das Einheimisch-Sein in der Chorcomposition .... Nicht eigene Gläubigkeit u. nicht Hingebung an den Kirchendienst, sondern ganz freie schöpferische Fantasie konnte einzig Beethovens zweite Messe hervorbringen. Damit war aber entschieden, dass nicht der Glaube u. Sinn der Kirche u. des Kirchenwortes, noch weniger ihre äusserlichen Bedingnisse für die Composition bestimmend wurden.“

B.'s Werke für die Kirche sind keine kirchliche Musik, es ist in

ihnen zu viel wogende Leidenschaft, sie stehen mit seinen weltlichen Compositionen in mehr als einer Beziehung auf einer Stufe. Kirchenmusik zu schreiben, war aber auch nicht sein Beruf. Traurig ist es nur, dass der unerreichte Tonmeister auf weltlichem Gebiete von einer folgenden Epoche zum Schöpfer u. Ausgangspunct einer neuen, aber desto unkirchlicheren Kirchenmusik gemacht wurde. Zumal seit B. ward der Kirchenstyl aus seinen alten Formen gänzlich herausgerissen, man verlor die Einsicht in die zu lösende Aufgabe vollends; der weltliche Styl ward der Kirche aufgedrängt u. berufen od. unberufen, religiös od. irreligiös glaubte jeder mit dem weltlichen Styl Vertraute auch Kirchenmusik schreiben zu können. — Biographien dieses Meisters sind vorhanden von Schindler, Marx, Nohl, Oulibischef u. Jahn (letztere erst in der Ausführung begriffen.)

Begräbniss, s. Exequiae.

Beldemandis, auch **Beldomando Prosdocimos de**, lebte zu Anfang des 15. Jhdts. u. war ein berühmter musikal. Schriftsteller, Philosoph u. Astrolog. Von seinen musikal. Schriften sind seine Tractate über Marchettus de Padua anzuführen.

Belem, Antonio de, geb. um 1620 zu Evora in Portugal, gest. um 1700 im Hieronymitanerkloster zu Belem, wird von den Portugiesen zu ihren berühmtesten Componisten aus dem 17. Jhdt. gezählt; er war erst Chorvicar, dann Capellmeister u. zuletzt Prior seines Klosters.

Bellermann, Joh. Friedrich, Dr. theol. et phil., geb. zu Erfurt am 8. März 1795, gest. d. 26. Oct. 1842 als pens. Director des Gymnasiums zum grauen Kloster in Berlin, beschäftigte sich viel mit der Musik der alten Griechen u. edirte mehrere Schriften hierüber; so „die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes. Text u. Melodien nach Handschriften u. den alten Ausgaben bearbeitet“ (Berlin 1840); „die Tonleitern u. die Musiknoten der alten Griechen“ (Berlin 1847.) „Anonymi Scriptio de Musica.“ Berlin 1841 (letzteres von vorzügl. Bedeutung.) Sein Sohn Heinrich **B.**, geb. zu Berlin am 10. März 1832, trat in die Fusstapfen des Vaters u. richtete seine Forschungen auf die mittelalterliche Musik. Die Resultate seiner Studien veröffentlichte er in dem verdienstlichen Werke: „Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des 15. u. 16. Jhdts“ (Berlin 1858) u. in der in Chrysanders „Jahrbüchern“ erschienenen „Erklärung des Diffinitorium Tinctoris“. Dann gab er eine Ueberarbeitung u. Erweiterung des Gradus ad Parnassum von Fux unter dem Titel: „der Contrapunct od. Anleitung zur Stimmführung in der musikal. Composition. Berlin 1862.“ heraus. Vorerst als k. Gesanglehrer in Berlin angestellt, führt er seit 1861 den Titel eines k. Musikdirectors u. trat 1866 als Professor der Musik an B. Marx' Stelle. Seine Compositionen bestehen in Oratorien, Psalmen, Motetten u. a. m.

Bencini, Pietro Paolo, ein berühmter ital. KComponist aus der ersten Hälfte des vor. Jhdts.; geb. zu Rom, starb er auch daselbst 1755 den 6. Juli, als Capellmeister an der Sixtina, zu welchem Amte er 1743 ernannt ward.

Bendenelli, Agostino, Canonicus regul. Lateran., Contrapunctist, geb. um 1550 zu Lucca, gest. zu Rom um 1610. Seine Compositionen, z. B. 4- u. 5stimmige Cantiones sacrae, werden sehr gerühmt.

Benedictinerorden. Wenn von Verdiensten um Kirchenmusik die Rede ist, so kann es wohl nicht geschehen, ohne auch des Ordens, welcher dem hl. Benedict von Nursia 526 seinen Ursprung verdankt u. in der Folge welthistorische Bedeutung erlangt hat, zu gedenken. Der Benedictinerorden, das ganze Mittelalter hindurch vorzugsweise ein Salz

der Erde sowohl durch das heilige Stillleben seiner Mönche in Beschaulichkeit einerseits, anderseits durch seine Missionsthätigkeit nach Aussen. verband damit auch die Pflege der Wissenschaften u. Künste. Die Klöster waren die Asyle für die von der Rohheit u. Barbarei dem Untergange geweihten Schätze der Bildung, Kunst u. Wissenschaft, u. in ihnen wuchsen Künstler u. Gelehrte heran, welche das Ferment der Cultur wieder den Völkern vermittelten. Ebenso müssen wir die vorzüglichsten Musiker u. die eigentliche Musikbildung, nachdem die alten Culturstaaten zertrümmert lagen, in den Klöstern suchen, — mit wenigen Ausnahmen Jahrhunderte lang.

Die Institution der Benedictinerklöster legte ihnen die Pflege dieser hl. Kunst nahe, od. machte sie vielmehr nothwendig. Bestimmt, Gott immerwährend zu loben u. zu preisen, durch Gebete u. die hl. Mysterien das ganze Kirchenjahr mit entsprechender Feier zu begehen, konnten sie nicht umhin, den Gesang auch zu dieser Feier zu verwenden, nachdem er in der Kirche stets einen würdigen Platz gefunden hatte. Der hl. Benedict erwähnt zwar nirgends in seiner Regel der Erlernung des Gesanges, obwohl er Zeiten für Einübung u. Auswendiglernen der Psalmen gibt; aber bei den Vorschriften für das Chorgebet macht er auch „psalmi modulati“ namhaft, sowie die Hymnen („Ambrosiani“ genannt), welche Gesang erforderten. Er spricht ferner von Gesang „cum antiphona“ u. Gesang „sine antiphona od. in directum“, was wohl nichts anderes bedeutet, als die Persolvirung einiger Psalmen mit Modulation u. eingelegter Antiphon, od. das Gegentheil, blose Recitation derselben. Da der hl. Ordensstifter sich in Bezug auf das Officium dem römischen Gebrauche anschloss, so wird auch seine Gesangsweise die in der römischen Kirche gangbare gewesen sein. Constant. Cajetanus berichtet, dass der hl. Benedict selbst den Pabst Hormisdas mit Nachdruck angegangen habe, die beantragten Singschulen am Lateran u. Vatican zu eröffnen, u. dass an der röm. Kirche Mönche als Lehrer des Gesanges fungirten. Da aber diese Nachricht von keinem andern Historiographen erwähnt wird, so muss ihre Richtigkeit allerdings dahingestellt bleiben.

Unzweifelhaft aber steht fest, dass in der zweiten Hälfte des 6. Jhdts. der Gesang in den Klöstern des hl. Benedict fleissig betrieben wurde. Denn aus ihnen ging der grosse Reformator od. vielmehr der eigentliche Begründer des kirchlichen Gesanges, der hl. Pabst Gregor der Grosse 591—604 hervor; er war Zögling, Mönch u. Abt des von ihm selbst gestifteten Klosters S. Andreas in Rom gewesen. Nach seinem Tode bekleidete der Abt Johannes vom Kloster S. Martin die Stelle eines Archicantors an der Basilica des hl. Petrus. Während um diese Zeit u. noch später der Kirchengesang sich nur auf die bischöfl. Kirchen beschränkte, ertönte er bei Tag u. bei Nacht in den Klöstern u. erhielt in diesen durch das fortwährende Chorgebet eine solide Traditionsbasis. Mit ihrer Missionsthätigkeit fiel dann den Mönchen des hl. Benedict auch die Aufgabe zu, den römischen, von der Kirche approbirten Gesang in die Welt auszubreiten; Schulen für die Musik, d. h. den Kirchengesang erstanden zugleich überall, wohin sie den kathol. Glauben verpflanzten u. wo sie Niederlassungen gründeten. Veranlassung dazu gab nicht blos das kirchliche Bedürfniss, sondern auch die Anwesenheit vieler Jünglinge, welche sich unter Leitung der Mönche den Studien widmeten u. zu den kirchl. Feierlichkeiten auch in Bezug auf den Gesang beigezogen wurden.

Zuerst erglänzte ihre Thätigkeit in England, wohin Gregor selbst noch den Mönch Augustinus mit mehreren Begleitern gesendet hatte.

Durch diesen ward der röm. Gesang dort eingeführt, u. kurze Zeit darauf fester begründet durch den obengenannten Johannes, den der englische Bischof Benedict, „Biscopus“ beigenannt, auf seiner Rückreise von Rom mitnahm. In den britannischen Klöstern ragten später als bedeutende Musiker hervor: Heddins in York, Osbert, Mönch in Glasgow, Thinredus, Mönch in Dover; der heilige Cutberth, Schüler Beda's, Simon, welcher zugleich unter den Historikern einen ehrenvollen Platz einnimmt; Wolstan, an der Kloster- und Cathedralkirche zum hl. Winton; Wilhelm Somerset in Malmesbury u. v. a. Auch Alcuin hatte seine Bildung in der Klosterschule zu York, wo er nach der Hand Vorsteher gewesen, erhalten. Dass aber nicht blos der Gesang, sondern auch die Instrumentalmusik betrieben wurde, beweist ein Concil von Glasgow 747, welches die Entfernung des Spieles aller Saiteninstrumente aus den Klöstern decretirte.

In Gallien, wo eine totale Reformation des Kirchengesanges durch Pipin angestrebt und von Carl d. Gr. energisch durchgeführt wurde, waren es wieder Mönche, welche in dem Betriebe dieser Kunst sich auszeichneten. In den Klosterschulen ward Musik praktisch u. theoretisch gelehrt, u. die Zöglinge nahmen an dem Chorgesange der Mönche bald mehr, bald weniger Antheil; ihre speziellen Schulen für künstlichen Gesang ragten ruhmreich hervor. An der Spitze auch der ausserklösterlichen Singanstalten u. Singchöre standen fast nur Männer, welche in Benedictinerklöstern ihre musikal. Bildung erhalten hatten, mit diesen religiösen Genossenschaften noch in irgend einem Verbande standen, od. ihnen noch angehörten.

Neben Alcuin sind zu nennen: Amalarius, dessen Nachfolger, Abt Odo von Clugny, Leo IX., welcher vorerst Mönch, dann Bischof in Toul war u. Gesänge componirte, die denen des hl. Gregor an die Seite gesetzt zu werden verdienen. — In Deutschland stand einzig in seiner Art das Kloster St. Gallen da, wohin die röm. Gesangsweise durch einen röm. Sänger, Romanus, kam, die sich bald zur höchsten Blüthe entfaltete. Dort strahlte Notker Balbulus, der eine grosse Anzahl Sequenzen u. Hymnen dichtete u. componirte, deren Gebrauch sich bis ins 17. Jhdt. erhielt, seit 1619 aber auf vier beschränkt wurde; Ratbert, welchem auch Volkslieder in deutscher Sprache ihren Ursprung verdanken; Hermanus Contractus, später in Reichenau, der eine eigene Tonzeichenschrift erfand, u. A. (vgl. „die Singschule von St. Gallen“, von P. Ans. Schubiger.) Nicht minder blühte die Musik in Reichenau, wo die Zöglinge der Klosterschule Unterricht im Spiel aller gebräuchlichen Instrumente erhielten; unter Rhabanus Maurus gelangte Fulda zu grossem musikal. Ruhm, u. Hirschau durch seinen grossen Abt Wilhelm. Gerühmt waren die Singschulen zu S. Emmeram in Regensburg, Corvey, Halberstadt u. dgl.

Ein Benedictinermönch war es, der einen Fortschritt in der Notation zu Wege brachte und die Diaphonie ausbildete, Hukbald, Mönch zu S. Amand in Flandern; auf dessen System ein anderer Mönch, Guido v. Arezzo, fortbaute und durch seine eigenthümliche Lehrweise den Musikunterricht wesentlich erleichterte. Die Orgel, jenes vorzugsweise kirchliche Instrument, verdankt ihre Vervollkommnung in der Construction hauptsächlich den Mönchen, sowie auch ihre weitere Verbreitung. 757 kam die erste Orgel nach Frankreich, als Geschenk des griech. Kaisers an Pipin. Kurz darauf construirte Wikterp, Bischof von Augsburg, ein Klosterzögling, eine Orgel. In Freising waren im 9. Jhdt. die besten Orgelspieler und Orgelbauer.

Von musikal. Schriftstellern des 10. bis 13. Jhdts. seien noch aus dem Orden des hl. Benedict genannt: **Regino** von Prüno, **Berno** von Reichenau, **Aurelian** von Reome, **Anselm** von Parma, **Usuard** von Fulda, **Marquard** von Epternach, **Remigius** von Auxerre, **Siegebert** vom Gemblacenser Kloster, **Udescalcus**, Abt von S. Ulrich in Augsburg, **Adam** von Fulda. Bekannt ist auch die Thätigkeit des hl. Bernard für den Kirchengesang, wodurch der Grund gelegt wurde, dass die Cisterzienserklöster auch in der Folge durch die Reinerhaltung des gregor. Gesangs über die andern Benedictinerklöster hervorragten. Es ist nicht möglich, die Namen aller Mönche, die sich um die Pflege der KMusik besonders verdient gemacht haben, u. deren die Chronisten rühmlich gedenken, hier anzuführen; das muss einer speziellen Musikgeschichte des Benedictinerordens überlassen bleiben.

Wie die geistige Bildung vom 12. u. 13. Jhdt. an auch ausser den Klöstern sich verbreitete, fand auch die Musik umsomehr Gönner u. Freunde in der Welt, u. von da an haben wir den Fortschritt der Musik zu ihrer höheren Entwicklung u. Ausbildung nicht mehr in den Klöstern zu suchen. Von nun an haben wir nicht mehr bahnbrechende Meister zu betrachten, sondern müssen ihr Verdienst auf der entgegengesetzten Seite suchen. Bei der raschen Entwicklung der Musik, die natürlich auch mit vielen Auswüchsen umgeben war, erhielten die Klöster als conservatives Element die KMusik auf edler Bahn und bewahrten sie vor weltlicher Künstlerei u. Ansartung; vermöge der Klosterregel, die in ihrem innersten Wesen dem Conservatismus huldigt, ward auch im Kirchengesange das Altehrwürdige beibehalten und meistens nur mit grösster Umsicht den neueren Werken die Aufführung gestattet. Der gregor. Choral blieb die einzig erlaubte KMusik im Chor u. den Conventsgottesdiensten. Erst später fand figurirte u. Instrumentalmusik für hochfeierliche Gottesdienste auch in den meisten Klöstern Eingang; immer stand aber der gregor. Choral als einschränkendes Element u. heilsames Gegengewicht zur Seite. Hiebei war aber von den Klosterschulen die Kenntniss der weltlichen Musik nie ausgeschlossen; sie fand ebenfalls ihre treue Pflege.

Vom Jahre 1277 berichtet der Chronist Andreas von Regensburg, dass der dortige Bischof Mönche vom Kloster Heilsbronn in Schwaben herief, um den Figuralgesang in seiner Kirche einzuführen; 1327 fing man an, ihn im Kloster St. Eremi (Einsiedeln) in der Schweiz, 1413 erst in St. Blasien im Schwarzwalde zu betreiben. So findet man den figurirten Kirchengesang in den Klöstern nur hin und wieder auftreten. Allerdings fand die Kirchenmusik nicht in allen Klöstern die gleiche liebevolle Pflege, u. es fehlte nicht an Ansartungen u. Missbräuchen, aber es fehlte auch nie an Männern, welche dem Uebel immer wieder zu steuern suchten. Der Allgemeinheit der Klöster kann das Verdienst nicht abgesprochen werden, dass sie einen festen Damm gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik stets gebildet haben bis zum vor. Jhdt., wo auch von ihnen ein grosser Theil der mehr weltlichen Instrumentalmusik zu huldigen begann. Von Klostervorständen, welche im vorigen Jhdt. mit Aufbietung aller Kraft eine heilige u. würdige Kirchenmusik wieder herzustellen suchten, sei der Abt Honorat, von Ottobeuren in Schwaben, genannt, welcher um 1785 keine Kosten scheute, um selbst aus der vaticanischen Bibliothek u. von andern Orten her contrapunctische Werke der besten Kirchencomponisten anzuschaffen; u. der Fürstabt Gerbert zu S. Blasien im Schwarzwald, dessen Verdienste zu be-

kannt sind, als dass sie hier näher besprochen werden sollten (siehe Gerbert.)

Vom 16. bis 19. Jhdt. mangelte es dem Benedictinerorden ebenfalls nicht an grossen u. bedeutenden Musikern. Nur einige Namen sollen hier stehen.

In Palermo machte sich im 16. Jhdt. Maurus Chiaula, Zögling des Klosters S. Martin daselbst, durch ausgezeichnete Compositionen für Gesang und Intrumente berühmt. Um diese Zeit galt Laurentius Gazius, Mönch im Kloster v. S. Justina in Padua, als ein musikal. Orakel; Engelbert im Kloster S. Mathias in Trier war gerühmt als vollendeter Musiker. Im 17. Jhdt. gab Joh. Caramuel v. Lobkowitz ein „Novum Musurgiae specimen“ (Venet. 1645), heraus; dem Benedictinerorden gehören Bacchini, Bedos los Cellos, Viadana Jumillac, an; aus dem 18. Jhdt. gedenken wir des P. Meinrad Spiess v. Yrsee, dessen Werke noch jetzt geschätzt sind; des P. Oliverus Legipontius v. Cöln; P. Anton Ziegg eler in Zwiefalten; Cajetan Colberer in Andechs; Königsberger in Prüfening; u. a. m.

Um die Musikgeschichte erwarben sich Calmet, Mabillion, Petz zu Mölk in Oesterreich; sowie Phil. Jos. Caffiana im Kloster St. Germain in Paris durch sein Werk: „Essai d'une histoire de la musique“ (Paris 1777), u. die Mauriner Congregation, welche in ihrer „Histoire litteraire de la France“ die interessantesten Notizen über die Musikgeschichte des Mittelalters gab, viele Verdienste.

Aus der neuesten Zeit legte, anderer nicht zu gedenken, P. Anselm Schubiger in Einsiedeln ein gewichtiges Zeugniss dafür, dass dem Benedictinerorden die Pflege der Musik noch immer am Herzen liege, durch mehrere Compositionen u. besonders durch sein treffliches Werk: „Die Sängerschule St. Gallen“ ab, sowie P. Benedict Sauter zu Beuron bei Donaueschingen durch sein bemerkenswerthes Buch: „Choral u. Liturgie“ (Schaffhausen bei Hurter, 1865). In den Klöstern ist auch jetzt noch die beständige Uebung u. Anwendung des gregor. Gesanges oder des Chorales zu suchen.

Benevoli, Orazio, einer der berühmtesten Contrapunctisten des 17. Jhdts., genoss den Unterricht vortrefflicher Meister (Einige nennen Victor Ugolino, Andere Bern. Nanini, seinen Lehrer), u. ward zuerst Capellmeister an der Kirche S. Luigi de Francesi in Rom. Später trat er in die Dienste des Erzherzogs von Oesterreich in Wien, 1646 wurde er nach seiner Rückkehr nach Rom Capellmeister an S. Maria Maggiore u. noch in demselben Jahre an S. Peter, welche Stelle er bis zu seinem Tode, 17. Juni 1672, verwaltete. Seine Stärke bestand hauptsächlich darin, sich mit Freiheit in der grössten Vielstimmigkeit zu bewegen; er hat Kirchenstücke für 12, 16 u. 24 reale Stimmen gesetzt, und wir haben von ihm eine Messe zu 48 Stimmen (12chörig); auch erwähnt man von ihm das Kunststück einer Messe für 12 obligate Soprane. Er und Carissimi waren die Koryphäen der zweiten Hälfte des 17. Jhdts.

Benincasa, Giacomo, Sänger an der päbstl. Capelle u. 1607 Director derselben, starb 1613 u. hinterliess 5-, 6-, 8- u. 12stimmige Motetten.

Benno, der heil., geb. 1010 zu Hildesheim, aus dem gräfl. von Woldenbergischen Geschlechte, war erst Benedictinermönch, dann Canonicus zu Goslar, 1066 Bischof zu Meissen, 1523 canonisirt von Pabst Hadrian IV., bestrebte sich, den deutschen Kirchengesang auf römische

Art einzurichten, und von ihm rührt einer der ältesten Choräle her, die wir besitzen: „Ein Kindelein, so löblich.“

Benvenuti, Nicolò, geb. zu Pisa 10. Mai 1783, Capellmeister an der Cathedrale daselbst, guter Componist u. Organist.

Benz, Joh. Bapt., geb. 17. Juni 1807 zu Lauchheim in Würtemberg, erhielt seinen ersten musikal. Unterricht von dem Chorregenten Dreyer in Ellwangen, wo er das Gymnasium besuchte. Nachdem er 4½ Jahre an der Universität Tübingen Philosophie u. Theologie gehört hatte, wendete er sich mehr der Musik zu u. fand als Hofmeister bei einer musikal. Familie Gelegenheit, fremde Länder zu besuchen. 1831 aber nahm er die Stelle eines Lehrers der deutschen Sprache am Collegium zu Châlons sur Marne an. 1836 zog er nach Rom, wo er beinahe zwei Jahre verblieb u. im persönlichen Verkehre mit Baini die alte Kirchenmusik studirte. 1838 war er durch Vermittlung des Cardinals Wisemann als Lehrer der neueren Sprachen u. der Musik im kathol. Collegium Oscott in England thätig, bis er 1841 die Stelle eines Chordirectors u. Organisten an der neuerrichteten Cathedrale zu Birmingham übernahm. 1843 kehrte er nach Deutschland zurück, verweilte einige Zeit in München u. Wien u. wirkt nun seit 1846 als Musiklehrer des kathol. Schullehrerseminars u. Domorganist zu Speier. Als gediegenen u. strengen Compositeur bewies er sich besonders durch seine Messe: „O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria“, welche zur Domfeier in Speier 1853 componirt u. bei dieser Gelegenheit unter grossem Beifalle competenter Richter aufgeführt wurde. Ausserdem edirte er noch vier Messen für 3 u. 4 Singstimmen mit Orgel, Offertorien u. Gradualien, u. seine „Harmonia sacra“ bietet die gewöhnlichsten Choräle beim katholischen Gottesdienste mit Orgelbegleitung.

Bernardi, Angelo, geb. zu S. Agatha im Bolognesischen um die Mitte des 17. Jhdts., war zuerst Capellmeister am Dom zu Spoletto, dann zu Viterbo, zuletzt an der Kirche S. Maria di Trastevere. Er schrieb Psalmen, Motetten, Offertorien u. fünf fleissig gearbeitete theoretische Werke.

Berchem, Jacques, auch **Jachet von Mantua** geheissen, ein im 16. Jhdt. berühmter niederländ. Meister des Contrapuncts, zu Berchem bei Antwerpen geboren, woher er auch seinen Namen hat, blühte besonders zwischen 1539 u. 1561; er lebte lange in Mantua und soll noch 1580 am Leben gewesen sein.

Berkzalmer, Wolfgang, ein deutscher Contrapunctist u. Kirchencompositeur um die Mitte des 16. Jhdts.

Berent, Simon, ein gelehrter Musiker u. Contrapunctist, geb. 1585 in Preussen, trat 1608 in die Gesellschaft Jesu, lehrte an verschiedenen Orten alte Sprachen, Philosophie, Theologie u. Musik, machte als Beichtvater des polnischen Prinzen Alexander grosse Reisen durch Italien u. Deutschland, und starb 16. Mai 1649 als Rector des Collegiums zu Brunsberg. (Litaueienwerke, 1638 u. 1639).

Beretta, Francesco, Contrapunctist des 17. Jhdts. aus der röm. Schule, Canonicus u. Capellmeister zu S. Peter im Vatican, gestorben 1694. Baini berichtet von sehr vielen Compositionen desselben, die von der tiefsten Kenntniss der Harmonie zeugen sollen.

Bernabei, Giuseppe Ercole, geb. um 1620 zu Caprarola im Kirchenstaate, einer der grössten Harmonisten des 17. Jhdts. u. Schüler des Oraz. Benevoli, war 1662—67 Capellmeister am Lateran, dann bis 1672 an der Kirche S. Luigi de Francesi u. von da ab bis 1674 an der Peterskirche Nachfolger seines Lehrers Benevoli. 1674 wurde er in

die Dienste des Churfürsten von Baiern als Hofcapellmeister nach München berufen, wo er 1690 starb. Werke: 1. Band Madrigale 3—4 voc. Rom 1669; eine Sammlung Motetten, München 1691: die vatican. Bibliothek verwahrt von ihm Messen, Psalmen, Offertorien zu 4, 8. 12 u. 16 Stimmen. Von seinen zwei Söhnen, Giuseppe Antonio u. Vicenzo, zeichnete sich ersterer besonders aus. Zu Rom 1659 geb., folgte er 1674 seinem Vater nach München u. unter dessen Leitung bildete er sich zu einem hervorragenden Meister aus. Obschon er sich vorzugsweise im höheren Opernfach hervorthat u. im Kirchenstyl den Vater kaum erreichte, so verläugnet sich doch in keiner seiner geistlichen Compositionen die reine Ueberlieferung der grossen röm. Schule, die sich vom Vater auf ihn vererbt hatte. An melodischem Fluss u. Freiheit war er eine Stufe höher gestiegen. In Anerkennung seiner Meisterschaft wurde ihm nach seines Vaters Tode die churfürstl. Hofcapellmeisterstelle nebst dem Hofrathstitel zu Theil; er starb in München den 9. März 1732. (Missae septem cum 4 voc. Aug. Vind. 1710; Motetten, 9 Lamentationen u. a. m.; meistens als Autographa auf der Münchner Bibliothek.) — Vincenz B., geb. 1666 zu Rom, gest. 1690 in München, schrieb einige Opern.

Bernardi, Stephano, geb. zu Ende des 16. Jhdts., ein gelehrter Tonkünstler u. Capellmeister an der Cathedrale zu Verona, schrieb ein theoretisches Werk: „Porta musica"; dann Messen zu 4 u. 5 Stimmen; 5-, 6- u. 8stimmige Psalmen; Motetten u. Madrigale zu 4, 5 und 6 Stimmen.

Bernhard, mit dem Beinamen „der Deutsche", war ein berühmter Organist an S. Marco in Venedig, u. soll um 1470 das Pedal erfunden haben.

Bernhard, der heil., Abt von Clairveaux, geb. 1091 zu Fontaine in Burgund, trat 1113 in das Kloster Citeaux u. wurde 1115 zum Abte in dem von ihm gestifteten Kloster Clairveaux erwählt. Er war nicht blos der glänzendste Stern des Cisterzienserordens, sondern entfaltete sozusagen europäische Wirksamkeit. Neben der vortrefflichsten klösterlichen Disciplin richtete er sein Augenmerk auch auf den Gottesdienst u. die Feier der kirchl. Tagzeiten, wobei er auf würdigen u. rein kirchl. Gesang drang. In mehreren seiner Briefe spricht er sich ganz klar aus, wie der Kirchengesang ausgeführt werden soll. Solche Bestimmungen traf er auch für seinen Orden, welcher sich treu daran hielt; daher kommt es, dass dem Cisterzienserorden nachgerühmt wird, er habe den röm. Gesang am reinsten bewahrt. Dem hl. Bernhard wird eine kleine Anleitung zum Choralgesange zugeschrieben: „Tonale S. Bernardi" (im 2. Band der Script. eccl. de musica von Gerbert abgedruckt), welche, wenn sie nicht sein eigenes Werk ist, doch unter seiner Leitung für seinen Orden gefertigt wurde.

Bernier, Nicolas, geb. zu Mantes 28. Juni 1664, gest. zu Paris 5. Sept. 1734, Capellmeister an der Capelle des franz. Königs, war einer der geschicktesten franz. Componisten seiner Zeit im strengen Satze. Sein Vorbild war Caldara, der ihn auch in die Geheimnisse seiner Kunst einweihte, u. den er auch bis in's Kleinste nachahmte. In Versailles errichtete er eine Musikschule, aus welcher die tüchtigsten Tonkünstler hervorgingen, besonders Contrapunctisten. Durch diese Schule, der man in Paris bald eine andere nachbildete, verpflanzte er die ächte Fuge nach Frankreich, welche bis auf ihn fast alleiniges Eigenthum der ital. Componisten geblieben war.

Berno von Reichenau war ein Deutscher von Geburt u. Bene-

dictinermönch zu Prüm bei Trier. 1008 bestellte ihn Kaiser Heinrich II. zum Abte von Reichenau am Bodensee, wo die Klosterzucht ganz verfallen war. Berno stellte durch sein 40jähriges weises Wirken den alten Glanz Reichenaus u. seiner Schule wieder her. Er war einer der vorzüglichsten Gelehrten seiner Zeit, Dichter, Redner, Philosoph, u. in der Musik theoretisch u. practisch gebildet. Ein Hauptverdienst B.'s besteht auch in den Verbesserungen, welche durch ihn in der Kirchenmusik in Deutschland eingeführt wurden. 1014 hatte er den Kaiser nach Rom begleitet u. suchte dann das Bessere, was er dort in Betreff der KMusik kennen gelernt, in seinem Vaterlande einzuführen. Er starb 7. Juni 1048. Von seinen musikal. Werken sind zu nennen: „De varia psalmorum atque cantuum modulatione"; „Prologus in Tonarium"; „Tonarius"; „de consona tonorum diversitate." Tritenheim erwähnt auch eines „Liber de instrumentis musicis et de mensura Monochordi." Erstere Schriften hat Gerbert in seinen Script. Mus. aufgenommen.

Bertali, Antonio, kais. Capellmeister in Wien, geb. 1605 zu Verona, war seiner Zeit ein sehr angesehener Componist. Ausser einigen Opern schrieb er auch eine grosse Anzahl Messen, Kyrie, Magnificat, u. einen „Thesaurus musicus trium instrumentorum." Er blühte um 1664; sein Todesjahr ist unbekannt.

Bertani, Lelio, geb. zu Brescia um 1520, anfangs Capellmeister am Dome daselbst, dann des Herzogs Alphons von Ferrara, zuletzt am Dome zu Padua, wo er 1600 starb, wird als grosser Contrapunctist u. fruchtbarer Componist gerühmt.

Bertini, Salvadore, geb. zu Palermo 1721, studirte auf dem Conservatorium zu Neapel unter Leo, schrieb anfangs für's Theater, wodurch er so viel Ansehen gewann, dass ihm die Stelle eines königl. Capellmeisters zu Theil wurde. Später schrieb er ausschliesslich kirchl. Sachen, unter denen sich besonders ein Requiem für die Exequien Carls III. dann ein zweichöriges u. ein vierstimmiges Miserere auszeichnen. Er starb 16. Dec. 1794. Sein Sohn B., Abbate Giuseppe, geb. zu Palermo 1756, ward sein Nachfolger u. componirte Vieles für die Kirche. Er schrieb auch ein Buch: „Dizionario storico-critiche degli scrittori di musica." Palermo 1814.

Bertolusi, Vinc., geb. zu Mantua, blühte zu Ende des 16. Jhdts.; von ihm sind „Sacrae cantiones 6, 7, 8 et 10 vocum" vorhanden.

Bertoni, Ferdinando, geb. den 15. Aug. 1725 auf der kleinen Insel Salo bei Venedig, gest. den 1. Dec. 1813, Schüler des P. Martini, wurde zuerst Organist an der Marcuskirche zu Venedig, dann nach u. nach Lehrer u. Capellmeister an den dortigen Musikschulen. 1784 folgte er Galuppi als erster Capellmeister der Marcuskirche, u. zog sich 1810 in's Privatleben zurück. Von ihm kennt man Psalmen, Improperien, Oratorien, Opern u. a. Wenn seine Werke auch weniger Originalität aufweisen, so sind sie doch sämmtlich geschmackvoll u. von musterhafter Factur.

Besetzung heisst überhaupt die Bestellung von Sängern u. Instrumentisten behufs des Zusammenwirkens bei einer musikal. Aufführung. Daher sagt man z. B., ein Kirchenchor sei gut besetzt, wenn er tüchtige Musiker in sich begreift, — er sei stark besetzt, wenn die Anzahl der Musiker eine ansehnliche ist. Im Besondern bezeichnet man damit die Art u. Weise, wie die Masse der Executirenden in Gruppen gesondert wird u. wie diese Gruppen in ein richtiges Verhältniss zu einander gesetzt werden. Eine gute u. gutgewählte Besetzung aller

einzelnen, zur Aufführung eines Tonstückes nothwendigen Stimmen ist eine Sache von der grössten Wichtigkeit, namentlich die Besetzung der Stelle des Dirigenten, dem die Vertheilung der Executirenden zu den einzelnen Stimmen obliegt. Die Wirkung eines Tonstückes hängt fast ganz von der Besetzung der Stimmen ab. Hiebei sind mancherlei Umstände in Betracht zu ziehen: der Ort der Aufführung, der Charakter des Tonstückes u. die grössere od. geringere Bedeutung der einzelnen Stimmen. Für ein grosses Local od. für einen Platz unter freiem Himmel sind mehr Sänger u. Musiker nothwendig, während eine grosse Anzahl derselben in einem beschränkteren Raume schlecht angebracht sein würde. Ein grosses Tonstück erfordert eine grössere Anzahl Executanten; ein einfaches, von sanfterem Character, würde durch viele Sänger u. Musiker erdrückt. Die Stimmen ferner, welche die Melodie tragen od. auch der Bass, dessen Wichtigkeit als Fundamentalstimme gross ist, müssen mehr hervortreten u. dürfen nicht durch starkes Auftreten od. Uebertönen der Mittel- od. Begleitungsstimmen beeinträchtigt werden; ebenso müssen die Instrumente, besonders die lärmenden, bei Vereinigung mit Singstimmen in gehöriger Mässigung erhalten werden. — Besetzung nennt man auch die Ausstattung eines Tonstückes bezüglich der Anzahl der Instrumente, — kleine Besetzung, kleines Orchester, bestehend aus dem Streichquartett, Clarinette, Flöte, Hörner, etwa noch Trompeten; — grosse Besetzung, — grosses Orchester, wo zu den genannten Instrumenten noch Oboen, Fagott, alles doppelt, noch ein paar Hörner nebst Pauken u. dgl. kommen.

Bei einem Singchor muss eine fast gleiche Besetzung für alle Stimmen stattfinden, namentlich darf der Sopran nicht ungebührlich besetzt sein, da er als Melodieträger ohnehin schon hervortritt; eher darf die Zahl der Bassänger erhöht werden, indem die tiefen Bässe seltener sind u. sie durch die grössere Anzahl in etwas ersetzt werden müssen. — Die Kirchenchöre leiden meistens an dem Fehler ungehöriger Besetzung, woran oft Umstände Schuld sind, die zu entfernen den Directoren nicht möglich ist; oft ist es aber Unverständniss, oft Eitelkeit, grössere Werke aufzuführen, wozu die Kräfte des Chores eben nicht hinreichen. Ein Mann, welcher seine Stellung als kirchlicher Musikdirector begreift, wird nicht dahin trachten, Werke aufzuführen, welche über die Kräfte seines Chores gehen, sondern das, was er gut besetzen kann, wählen u. es so executiren, dass die Erbauung gefördert werde.

Beuf, Jean le, auch **Lebeuf** geschrieben, ein sehr gelehrter und fruchtbarer Schriftsteller, Professor u. Canonicus zu Auxerre, geb. daselbst 4. März 1687, gest. 1760, ward 1740 ordentl. Mitglied der franz. Academie, u. hat viele geistreiche Artikel über Gegenstände der schönen Künste geschrieben, darunter „Traité historique et pratique sur le Chant eccl.“ (Paris 1739 et 41), eine „Dissertation über die Verdienste des Remigius u. Hukbald“; ferner „Sur l'histoire eccl. et civile de Paris“, worin interessante Aufschlüsse über den Zustand der französ. Musik in der Zeit von 1031—1304 enthalten sind.
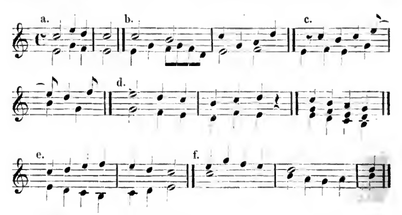
Bevin Eway, engl. Tonkünstler u. Contrapunctist zu Ende der Regierung Elisabeths. Er war aus Walis gebürtig u. genoss den Unterricht des berühmten Tallis, auf dessen Empfehlung er auch Organist an der Cathedrale zu Brüssel wurde; diese Stelle verlor er wieder 1637 wegen seiner Anhänglichkeit an die kathol. Kirche. Er hat mehrere Kirchencompositionen u. auch ein theoretisches Werk über die Canons geliefert.

Bewegung ist in der Musik überhaupt das Aufeinanderfolgenlassen

der Töne in einem bestimmten Grade der Langsamkeit oder Geschwindigkeit, welche Bewegung Tempo, Zeitmass genannt wird. (Ihre verschiedenen Arten u. Bezeichnungsweisen siehe Tempo.) Im Besondern aber bezeichnet man damit das Fortschreiten eines Tones zum andern in die Höhe oder Tiefe — die melodische Bewegung; — sie ist entweder steigend od. fallend, jenachdem das Fortschreiten der Töne zu höheren od. tieferen Tönen stattfindet; stufenweise oder sprungweise, jenachdem die Melodie von einer Tonstufe zur nächsthöheren sich bewegt od. mehrere Stufen überspringt, z. B. zur Terz od. Quint. Die stufenweise Bewegung ist entweder diatonisch, wenn sie durch ganze od. grosse halbe Töne, c, d, e, f . . ., chromatisch, wenn sie nur durch kleine u. grosse halbe Töne, c, cis, d, dis . . , geführt wird.

Bezüglich der Rhythmik kann das Fortschreiten durch Töne von gleicher Geltung — gleichartige B., od. durch Töne von verschiedener Geltung — ungleichartige B., geschehen.

Wenn mehrere Stimmen gleichzeitig neben einander gehen, so muss ihre gegenseitige Bewegung auch in Betracht gezogen werden, abgesehen von der jeder einzelnen Stimme zukommenden melodischen Bewegung, — man nennt diese dann die harmonische Bewegung. Sie ist mehrfach: 1) eine gleiche, wenn alle Stimmen bezüglich des Notenwerthes gleich sind (s. unten Beispiel a): — 2) ungleich, wenn die beiderseitige Bewegung in Bezug auf den Notenwerth verschieden ist (b); od. rhythmische Rückungen, Synkopen vorkommen (c); — 3) gerade, wenn die Stimmen zugleich aufwärts od. abwärts steigen (d); 4) ungerade, wenn sie nicht in gleicher Richtung fortschreiten, sondern entweder aus einander gehen — Gegenbewegung, (e); od. wenn die eine Stimme ihre Stufe beibehält, die andere Stimme dagegen aufwärts od. abwärts geht — Seitenbewegung, (f.) Beispiele:



Bezifferung, s. Generalbass.

Bezug — Besaitung — nennt man alle Saiten, mit welchen ein Instrument bespannt ist, seien es Darm- od. Metallsaiten. Man redet von einem starken u. schwachen Bezug, jenachdem die dazu verwendeten Saiten stärker od. schwächer sind. Richtig od. falsch ist der

Bezug, insofern die Saiten in Ansehung ihrer Stärke u. Art in richtigem Verhältniss zu einander u. überhaupt zur ganzen Construction — Bau, Grösse u. besondere Beschaffenheit des Instrumentes gewählt sind, od. nicht. An der Richtigkeit des Bezuges liegt sehr viel, sie ist von wesentlichem Einflusse u. bedingt die Stärke, Schönheit u. Gleichheit des Tones eines Instrumentes. Neben diesem Allen muss auch die Qualität der Saiten beachtet werden, da die Güte des Tones ebensowohl von der geringeren od. besseren Beschaffenheit des Materials abhängt, aus welcher die Saiten fabricirt sind. Man beziehe darum seine Saiten nur von guten u. zuverlässigen Fabrikanten.

Um eine richtige, in gehörigem Verhältnisse zu einander stehende Besaitung zu ermöglichen, hat man eigene Instrumente erfunden, Chordometer (Saitenmesser) genannt. Diese bestehen aus zwei viereckigen Stückchen Eisen od. Messing von 6—8 Zoll Länge, die an einem Ende derart zusammengeschraubt sind, dass sie am andern Ende etwa 3—4 od. mehr Linien von einander abstehen u. zwischen ihnen ein nach der Schraube hin spitzig zulaufender leerer Raum entsteht; an beiden Seiten ist das Instrument in Grade abgetheilt, damit man beobachten kann, wie weit sich das in die Oeffnung gesteckte Ende der Saite, deren Stärke man messen will, ohne Zwang nach der Schraube zu schieben lässt. Einen durch Versuche auf seine Richtigkeit erprobten Bezug, z. B. einer Violine, misst man mit diesem Chordometer u. zeichnet sich die Stärke oder Dicke jeder Saite auf, wornach man dann die später aufzuziehenden Saiten bemessen kann.

Bianchi, Andrea, geb. zu Sarzana im Genuesischen 1580, war erst im Dienste eines genuesischen Edlen, Carlo Zibo, u. wurde dann Organist in Chiavara. In Venedig u. Amsterdam sind von seinen Compositionen in den Jahren 1611 u. 1626 Motetten u. Messen zu 2—8 Stimmen erschienen.

Bianchini, Giov. Battista, von 1684 bis zu seinem Tode 1708 Capellmeister an S. Giovanni im Lateran, componirte viele Messen u. Motetten u. dgl.

Bianciardi, Francesco, von Casola, einem Schlosse bei Siena, gebürtig, war Domcapellmeister in Siena um 1600, u. schrieb während seines kurzen Lebens von nur 35 Jahren viele vortreffliche Werke, von denen Motetten zu 4, 5, 6, 7 u. 8 Stimmen, mit u. ohne Orgelbegleitung, 4- u. 8stimmige Messen u. 4stimmige Psalmen zu Venedig gedruckt sind. Baini schätzt ihn sehr hoch u. fügt noch das Urtheil Pitoni's bei, wornach B. auch ein bedeutender Orgelspieler gewesen sei.

Bibel, Andreas, ein vorzügl. Organist in Wien, geb. daselbst 8. April 1807, kam im Alter von 11 Jahren zu Albrechtsberger ins Capellhaus u. erhielt von A.'s Nachfolger Preindl Generalbassunterricht. Bald war er so weit vorgeschritten, dass er den Organistendienst in der Pfarrkirche S. Leopold versehen konnte: einige Jahre später wurde er Organist in der Metropolitankirche S. Stephan. Er schrieb mehrere kirchliche Musikstücke.

Bicinium (bis, canere), ein 2stimmiges Tonstück; jetzt gebraucht man den Ausdruck Duo od. Duett dafür.

Biffi, Antonio, Capellmeister zu S. Marco (seit 1701) u. am Conservatorium der Mendicanti in Venedig, um die Mitte des 17. Jhdts. daselbst geb., u. gest. im März 1736, war seiner Zeit ein geschätzter u. mustergiltiger Componist; besonders berühmt war sein Oratorium „il figliuol prodigo."

Biffi, Giuseppe, lebte gegen Ende des 16. Jhdts. zu Mailand u.

stand als Contrapunctist in grossem Ansehen; er war zuerst Capellmeieter des Cardinals Andrea Battori, später Hofcomponist des Herzogs von Würtemberg.

Bigaglia, Diogeno, geb. zu Venedig gegen Ende des 17. Jhdts. u. Benedictinermönch im Kloster S. Giorgio Maggiore daselbst, war einer der angeseheusten Tongelehrten seiner Zeit u. als Orgelspieler sehr berühmt.

Binchois, Gilles od. Egide, franz. Contrapunctist, geb. zu Binche, einem Städtchen bei Mons im Hennegau, der berühmteste Meister seiner Zeit neben Dufay, war Lehrer mehrerer berühmter Meister des 15. Jhdts., wie des Oghenheim, Regis, Busnois, Caron u. Faugues. Von seinen geistl. u. weltl. Compositionen ist bis jetzt wenig aufgefunden worden.

Biordi, Giovanni, war seit 1717 Sänger in der päbstl. Capelle, von 1722 an CM. an der Kirche S. Giacomo degli Spagnuoli. Letztere Stelle erhielt er im Wege einer Prüfung, in welcher er über die Mitbewerber Nic. Porpora, Rolli, Chiti, Monza u. Califfi den Sieg davontrug. Sein Vorbild in der Composition war Palästrina.

Bird, William, einer der gerühmtesten engl. Componisten u. Contrapunctisten, geb. zwischen 1543 u. 1546, war der Sohn des Thomas B., Mitglieds der Capelle Eduard VI. In diese Capelle als Chorknabe aufgenommen, erhielt er Unterricht in der Musik von Tallis; 1563 wurde er Organist an der Cathedrale in Lincoln, u. 1575 mit Tallis gemeinschaftlich Organist der Königin Elisabeth. Er starb 4. Juli 1623.

Birkler, Georg Wilhelm, geb. den 23. Mai 1820 zu Buchau am Federnsee in Oberschwaben, genoss durch seinen Vater, welcher Schullehrer daselbst ist, von seiner frühen Jugend an gründlichen Gesang-, Clavier- u. Orgelunterricht, so dass er später, in's Convict zu Ehingen aufgenommen, regelmässig die Orgel bei den Gymnasial-Gottesdiensten spielen konnte. Als er 1838 in's Wilhelmsstift nach Tübingen kam, fand er sich besonders durch den jetzigen Professor Dr. Aberle daselbst angeregt, tiefere musikal. Studien zu machen u. das Augenmerk besonders der älteren kirchl. Musik zuzuwenden, wozu vorzüglich das Auffinden eines prachtvollen Folianten von Orlando di Lasso im Bücherstaub der Convictsbibliothek Veranlassung gab. Hiemit war der Grund der nunmehrigen kirchlich-musikal. Richtung gegeben, auf welchem fortbauend er durch practische Versuche auf dem Convictskirchenchore u. durch Studium einschlägiger Werke sich reiche Kenntnisse sammelte. Am 30. Aug. 1843 zum Priester geweiht, musste er ob der Pastoralgeschäfte die Musik einige Zeit ruhen lassen; aber mit neuer Liebe griff er zu ihr zurück, als er 1844 als Repetent an genanntes Convict berufen wurde. Die Universitätsbibliothek in Tübingen lieferte ihm ausgiebigen Stoff zum musikal. Studium, sowohl was theoretische Werke als Compositionen des 15. bis 18. Jhdts. anbelangt. Auch versuchte sich B. nunmehr in kleineren contrapunct. Compositionen, anfänglich nur für Männerstimmen, da ihm kein gemischter Chor zu Gebote stand. Im Sept. 1846 erstand er das Professoratsexamen u. erhielt für eine wissenschaftliche Reise Staatsunterstützung. Nachdem er 1847 Professoratsverweser in Ellwangen geworden, 1850 definitiver Professor am Obergymnasium in Rottweil, kam er durch Stellentausch als solcher nach Ehingen, wo er noch wirkt.

Seine ersten Veröffentlichungen über Geist u. Wesen des Chorals u. Contrapuncts geschahen im „Magazin für Pädagogik" (1845—48); später schrieb er Aufsätze auch in das „Organ für kirchl. Tonkunst",

neuester Zeit in die „Cäcilia“ (Luxemburg.) In letzterer Zeitschrift ist namentlich seine Abhandlung über den „Palästrinastyl“ von hoher Bedeutung. Im Druck erschienen Compositionen von ihm: Messe (in D) für 4 Männerstimmen, Messe (in F) für gemischten Chor (Tübingen, bei Laupp, 1857); ebendaselbst eine Messe (in Es) für Männerchor u. eine (in G) für gemischten Chor, 1859; Vesperpsalmen für Männerchor und dieselben für gemischten Chor (1862, Ravensburg, bei Dorn). Ausser diesen befinden sich viele kleinere Compositionen u. Messen in Manuscript in den Chorarchiven zu Tübingen, Rottweil u. Ehingen.

Bis unca ist in älteren Lehrbüchern der Name für Sechzehntelnoten.

Biumi, Giacomo Filippo, geb. in Mailand, war zuerst Organist an der Kirche della Passione, dann an der S. Ambrosiuskirche u. endlich am Dom, in welch letzterer Stelle er auch starb 1652. Gedruckt sind von ihm mehrere Kirchencompositionen.

Blahag, Joseph, geb. 1779 zu Naggendorf an der ungarischen Grenze, gest. 15. Dec. 1846 als CM. an der landesfürstlichen Pfarrkirche S. Peter in Wien. 1798 war er in Wien an der Normalschule als Lehrer angestellt, verliess jedoch diesen Stand bald wegen seiner schönen Tenorstimme u. widmete sich der Bühne. Zugleich versah er auch die Tenoristenstelle in St. Peter unter der Direction Preindl's, dessen Nachfolger er 1824 wurde. Er lieferte Vieles für die Kirche.

Blanchini, Francesco, geb. zu Verona 13. Dec. 1662, aus einer adeligen Familie, anfangs Bibliothekar des Cardinals Ottoboni in Rom u. Canonicus an S. Lorenzo in Damasco, dann päbstl. Hausprälat, zeichnete sich durch Gelehrtheit aus. Alle Beachtung verdient sein Werk: „De tribus generibus instrumentorum Musicae veterum organicae, dissertatio“, Romae 1742, welches viele Abbildungen von Instrumenten der alten Aegypter, Hebräer, Griechen u. Römer enthält. Es erfolgte die Herausgabe desselben erst nach B.'s Tode — 2. März 1729.

Blankmüller od. **Blankenmüller,** Georg, Componist u. Contrapunctist des 16. Jhdts., von dessen Compositionen sich in Salbingers „Concentus“ (Augsburg, 1545) u. auf der Münchener Bibliothek einige befinden.

Blin M. S., geb. zu Beaune 19. Juni 1757, eigentlich den Familiennamen **Lacodre** tragend, wurde, im 4. Lebensjahre schon Waise, einem Verwandten, dem Organisten Blin in Dijon zur Erziehung anvertraut, dessen Namen er auch annahm. 1771 begab er sich nach Paris u. bildete sich beim Abbé Rose u. dem Organisten Séjan noch weiter im Orgelspiel u. in der Composition aus. Er starb zu Paris 9. Febr. 1834 als Organist an Notre Dame, u. hinterliess viele Compositionen für die Orgel.

Blind nennt man in der Orgel Tasten, Pfeifen, Registerzüge u. dgl., die nur für's Auge dastehen, entweder um Lücken auszufüllen od. zur Zierde.

Blow, John, Dr. der Musik u. berühmter englischer Organist u. Componist, geb. zu North-Collingham in der Grafschaft Nottingham 1648, wurde 1685 zum Kammercomponisten des Königs ernannt. Nach dem Tode des Mich. Wise wurde er Almosenier u. Lehrer der Choristen an S. Paul, 1695 Organist an Purcell's Stelle an der Westminsterabtei, u. 1699 KComponist der Königin Maria. Er starb 1. Oct. 1708.

Bockshorn, Samuel, latinisirt **Capricornus,** geb. 1629, war zuerst Musikdirector an einer Kirche in Pressburg u. ging 1659 als CM. des Herzogs von Würtemberg nach Stuttgart. Er starb 1670.

Boedecker Phil. Friedr., Componist u. Stiftsorganist in Stuttgart, um die Mitte des 17. Jhdts. blühend, hat eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Partitura sacra" (Strassburg, 1681) drucken lassen: ausserdem componirte er noch Sonaten u. vieles Andere.

Boëthius, Auitius Manlius Torquatus Severinus, auch zuweilen **Boëtius** geschrieben, röm. Staatsmann, Philosoph u. vorzüglichster Gelehrter seiner Zeit, ist geb. zwischen 470—475 n. Chr. Er gelangte frühzeitig zu wichtigen Staatsämtern u. wurde 508 oder 510 zum Consul gewählt. Wegen seiner Weisheit ward er der Liebling u. Rathgeber des Gothenkönigs Theodorich, fand jedoch bald Neider u. Feinde, welche es dahin brachten, dass er seiner Würden u. Güter beraubt, nach Paris verbannt u. um 525 enthauptet wurde. In seiner Gefangenschaft schrieb er das vorzüglichste seiner Bücher: „De consolatione philosophiae" (über den Trost der Philosophie); für den Musikhistoriker aber ist sein Werk „De Musica" besonders wichtig, worin er in fünf Büchern über die griechische Musik handelt.

Bogen als Zeichen ⁀ ‿ in der Notenschrift bedeutet, dass die Notenreihe, über oder unter welcher dieses Zeichen angebracht ist, aneinandergebunden, geschleift vorgetragen werden soll. Ist der Bogen über zwei Noten auf gleicher Tonstufe angebracht, so verlangt er, dass die zweite Note nicht wieder angegeben werde. — Bogen als Instrument bedentet dasjenige Werkzeug, mit dem die Saiten der Geigeninstrumente gestrichen u. zum Tönen gebracht werden. Ein guter Bogen muss sauber aus sehr hartem u. elastischen Holze (Brasilien- od. Schlangenholz) gearbeitet sein, damit dem Druck des Haarbezuges auf die Saiten genug widerstanden werden könne, oder der Stab sich nicht zugleich mit den Haaren auf die Saiten lege. Der Stab darf nicht von der Richtung einer geraden Linie abweichen, u. der Haarbezug soll nicht zu schwach, doch auch nicht zu stark sein. — Bogen heissen auch die gekrümmten Rohre, die bei Blechinstrumenten aufgesetzt (aufgesteckt) werden, um die Stimmung zu verändern.

Bogenstrich, Führung ist die Art u. Weise, wie der Bogen über die Saiten der Geigeninstrumente geführt wird, u. wie die Töne nach Massgabe der Stärke u. Schwäche, Länge u. Kürze, der Zeitdauer, Beschaffenheit der auszuführenden Tonreihen u. Tonformen (Passagen) u. dgl. den Instrumenten entlockt werden. Die Bogenführung, der Bogenstrich ist der wichtigste Theil beim Spiele eines Geigeninstrumentes, indem davon die Schönheit des Klanges u. die Nüancen des Vortrages abhängen. Sie zerfällt in 3 Arten: in die gestossene, gezogene u. geschleifte. Diese verschieden modificirt, geben die Stricharten, von denen das Nähere in den Lehrbüchern des Violinspiels einzusehen ist. Hinaufstrich od. Aufstrich sagt man, wenn der Bogen von der Spitze nach dem Frosche od. dem unteren Theile desselben geführt wird, Herabstrich od. Herunterstrich, wenn das Umgekehrte stattfindet. Im Französischen heisst der Aufstrich poussé, der Herabstrich tiré; einige Compositeure bedienen sich auch der Zeichen ʌ, v, [illegible], um den besondern Bogenstrich zu bezeichnen.

Bogentantz, Bernhard, geb. 1502 zu Liegnitz, gab 1528 ein Elementarwerk: „Rudimenta utrinsque cantus" in Cöln heraus, das jetzt sehr selten ist.

Bona, Johannes, Cardinalpriester zu Rom, geb. 12. Oct. 1609 zu Mondovi in Piemont, trat im 15. Lebensjahre in die Congregation der reformirten Cisterzienser, wurde nach u. nach Prior, Abt u. 1651 General des Ordens. Er zeichnete sich sowohl durch Gelehrsamkeit, als

auch durch Frömmigkeit u. streng sittlichen Character aus. Für den Kirchenmusiker hat er Bedeutung durch sein Werk: „Tractatus hist., symbolicus et asceticus de divina psalmodia“ (Romae 1653), worin er vom Kirchengesange, den Kirchentönen, der Einführung der Orgeln beim Gottesdienste u. dgl. handelt. 1669 wurde er zum Cardinal creirt u. starb 1674.

Bona, Valerio, Mönch, geb. zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., war einige Zeit CM. zu Vercelli, Mondovi u. Mailand, u. bewies sich als fleissigen Componisten u. theoret. Schriftsteller. Von ihm sind bekannt: Messen, Motetten, Madrigale; dann „Regole del Contrapuncto e Composizione“ (Casale 1595); „Esempj delli passaggi, delle consonanze et dissonanze e d'altre cose pertinente al Compositore“ (Mailand, 1596).

Bonagionta, Giulio, geb. zu S. Genesio um 1530, war Musiker bei S. Marco in Venedig u. geschätzter Componist.

Bonanni, Filippo, ein Jesuit in Rom, geb. daselbst 11. Januar 1638 u. gest. 30. März 1725, gab ein Werk: „Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori“ (Roma 1722), mit zahlreichen Abbildungen von Instrumenten heraus.

Bonaventura, de Brescia beigenannt, wo er in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. geboren ward, ein Minorit u. theoret. Schriftsteller, hinterliess „Breviloquium musicale“ (Venet. 1497); „Regula musicae planae“ (Venet. 1500); „Brevis collectio artis musicae, quae dicitur ventura“ (1489. Mscrpt.)

Bonazzi, Ferdinando, geb. 1764 zu Mailand u. Domorganist daselbst, war einer der besten Orgelspieler Italiens. Von seinen Compositionen ist nichts gedruckt.

Bondioli, Giacinto, ein Dominicanermönch, geb. zu Quinzano bei Brescia zu Ende des 16. Jhdts., hat viel für die Kirche componirt.

Bonhomius, Peter, Canonicus an der Kirche zum hl. Kreuz in Lüttich, zu Anfang des 17. Jhdts., componirte unter Anderm: „Melodiae sacrae, quas vulgo mutettas appellant“ (Francofurti 1603), u. Missae 12 voc. (Antwerp. 1617).

Bonometti, Giov. Battista, auch **Buonamente**, war aus Bergamo gebürtig u. galt zu Anfang des 17. Jhdts. als ein sehr berühmter Componist. 1615 stand er in Diensten des Erzherzogs Ferdinand in Wien, u. kam in Ansehen durch seinen „Parnassus musicus Ferdinandaeus“, eine grosse Sammlung 1—5stimmiger Motetten von den bewährtesten Componisten seiner Zeit.

Bonomi, Pietro, Componist aus der röm. Schule u. Sänger an der päbstl. Capelle. 1607 veröffentlichte er eine Sammlung 8stimmiger Motetten u. später ein Buch Psalmen, ebenfalls 8stimmig.

Bontempi, Giov. Andrea, mit dem Beinamen **Angelini**, geb. um 1630 zu Perugia u. Schüler des Virgilio Mazochi, päbstl. Capellmeister, wurde von seinen Zeitgenossen zu den kunstreichsten u. gelehrtesten Musikern gezählt. Nachdem er einigen Kirchenchören in Rom u. Venedig vorgestanden war, begab er sich in die Dienste des Markgrafen Ernst von Brandenburg u. 1660 in die des Churfürsten Georg II. von Sachsen. Seine Kenntnisse in andern Fächern bewies er auch durch einige politisch-historische Schriften. Ausser einigen Compositionen (Opern, Oratorien), schrieb er mehrere theoret. Werke: „Nova quatuor vocibus componendi methodus“ (Dresd. 1660); „Tractatus, in quo demonstrantur occultae convenientiae sonorum systematis principati“ (Bologna 1690); „Historia musica, nella quale si ha piena cognizione della

Teoricae della Pratica Antica della Musica harmonica, . . . e la **Pratica** moderna.“ (Perugia 1695). In der Vorrede nennt er sich „Musicus, Poeta et Orator“. Sein Todesjahr ist unbekannt; sächsischer Capellmeister war er über 30 Jahre.

Borghi, Giov. Battista, geb. zu Orvieto um 1740 u. gest. zu Anfang des jetzigen Jhdts., ein guter Kirchen- u. Operncomponist und 1770 Capellmeister an der Santa Casa in Loretto.

Borgo, Cesare, geb. um die Mitte des 16. Jhdts. in Mailand, war daselbst Domcapellmeister, schrieb Mehreres für die Kirche.

Boroni, Antonio, geb. 1738 zu Rom, ein guter Kirchencomponist, und von 1770—1780 zu Stuttgart in Diensten des Herzogs v. Würtemberg, u. starb als CM. an St. Peter in Rom 1797.

Borroni, Antonio, ein Componist aus der röm. Schule, um die Mitte des 17. Jhdts.; war einer der Ersten, welcher den sogenannten „stilo osservato“ des Palästrina aufgab u. einen reicheren, schmuckvolleren setzte.

Bournonville, Jean Valentin, geb. 1585 zu Noyon, erst CM. in Rouen, Evreux, S. Quentin, Abbeville, dann zuletzt seit 1620 an der Cathedrale zu Amiens, war einer der besten Componisten u. Organisten unter Ludwig XIII. Er hatte auch eine Musikschule gegründet, aus welcher verschiedene ausgezeichnete Tonkünstler hervorgegangen sind. — Jacques **B.,** ein Enkel desselben, geb. 1676 zu Amiens u. gest. 1758, war ein Schüler Berniers u. wurde besonders wegen seiner Kirchencompositionen von Rameau sehr geschätzt.

Braccini, Luigi, geb. zu Florenz 1754 u. gest. 1791; ein Schüler des P. Martini, hat vorzügliche Kirchencompositionen geliefert.

Bramini, Giacomo, geb. zu Rom um 1640, Schüler des Oraz. Benevoli, wurde CM. an der Kirche S. Maria delle Consolazione u. starb 1674 (8-, 12- u. 16stimmige Kirchenwerke.)

Brandl, Johann, grossherzogl. badisch. Musikdirector, geb. 14. Nov. 1760 zu Rohr in Niederbayern, gest. 26. Mai 1837 in Karlsruhe, kam als Knabe von 6 Jahren ins Kloster seines Geburtsortes als Singknabe u. nach einiger Zeit nach München als Capellknabe am Hofe. Die Composition studirte er unter dem Domcapellmeister Schlecht zu Eichstädt. Nachdem er einige Zeit Novize im Kloster zu Donauwörth gewesen, verliess er dasselbe wieder u. begab sich auf Reisen. Nach mehreren Anstellungen als Capellmusiker trat er 1806 die Stelle als Musikdirector in Karlsruhe an. Er schrieb sehr viele Werke der verschiedensten Gattung, Oratorien, Sinfonien, Quartetten, Lieder u. dgl., auch Messen, welche im Style seiner Zeit gut gearbeitet sind, aber an ungebührlicher Textkürzung leiden.

Breitkopf, Joh. Gottl. Immanuel, geb. 23. Nov. 1719 in Leipzig, gest. daselbst am 28. Jan. 1794, ein um die Buchdruckerkunst sehr verdienter Mann, der eine neue Art des Notendruckes mit beweglichen Lettern erfand. Er war auch der Erste, der in Deutschland 1760 eine Musikalienhandlung, aus Manuscripten älterer Meister bestehend, gründete, die aber später wieder einging. Ein Sohn desselben, Christoph Gottlob, übernahm 1750 die Geschäfte des Vaters u. gründete mit einem Associé Härtel das Geschäft der Musik- u. Buchhandlung, Musik- u. Buchdruckerei, Schriftgiesserei u. dgl., das noch jetzt ehrenvoll unter der Firma „Breitkopf u. Härtel“ besteht.

Brendel, Carl Franz, geb. zu Stollberg im Harz 26. Nov. 1811, studirte in Berlin Philos. u. ist gegenwärtig Prof. der Aesthetik u. Musikgeschichte am Conservatorium in Leipzig. Seine Geschichtsvorlesungen

gab er in 2 Bänden unter dem Titel „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland u. Frankreich, von den ersten christl. Zeiten bis auf die Gegenwart“ heraus, worin aber leider bei Beurtheilung der kathol. Beziehungen nur vom protestantischen Parteistandpuncte aus die Urtheile gefällt werden. Seit 1844 ist er Redacteur u. Eigenthümer der „Neuen Zeitschrift für Musik“; 1848 edirte er „Grundzüge der Geschichte der Musik“ (Leipzig) u. ebendaselbst 1854 „die Musik der Gegenwart u. Gesammtkunst der Zukunft.“

Bresciani, Benedetto, geb. zu Florenz 1658 u. gest. daselbst 1740, Bibliothekar des Grossherzogs von Toscana, geschickter Musiker u. Mathematiker.

Brevis, s. Noten, Mensuralmusik, Choral.

Brignoli, Giacomo, ein ital. Componist zu Ende des 16. Jhdts.

Brixi Fr. Xaver, geb. in Prag 1732, studirte fleissig Musik, so dass er bald für einen der fertigsten Organisten u. gewandtesten Componisten galt. Nachdem er an mehreren Kirchen Prags als Organist u. Chorregent fungirt hatte, erhielt er die Stelle eines CM. an der Metropolitankirche dortselbst. Sein Styl war lebhaft, originell, munter u. überaus reich figurirt, so dass die älteren Meister sich nicht mehr mit ihm zufrieden erklären konnten; er wusste sich in den Formen der Imitation, Fuge u. s. w. mit einer Freiheit, einem Schwunge u. einem Feuer zu bewegen, welche Bewunderung verdienen. Bei dem abnehmenden kirchlichen Sinne jener Zeit fanden seine Kirchenwerke auch weit und breit das grösste Interesse u. viele Nachahmer, u. haben unzweifelhaft nicht wenig dazu beigetragen, das weltliche Element auf den Kirchenchören heimisch zu machen. Er schrieb ungeheuer viel, so z. B. 52 grosse u. 24 kleinere Messen, sehr viele Litaneien, Vespern, Offertorien u. dgl.; alle sind im polyphonen Styl geschrieben. Brixi starb 1771 im 39. Lebensjahre — welche Fruchtbarkeit des Schaffens!

Bröer, Ernst, Gesanglehrer u. Chordirigent in Breslau, widmet sich mit grossem Fleisse der kirchl. Composition, u. seine bis jetzt erschienenen 8 Messen zeugen von gutem Verständniss dessen, was die Kirche vom Musikchor fordert; weniger befriedigen seine Offertorien, am wenigsten seine Kürzungen des Messtextes.

Brosig, Moritz, geb. 15. Oct. 1815 in Fuchswinkel bei Johannisberg in Schlesien, studirte am Gymnasium in Breslau, bis er sich ganz der Musik zu widmen entschloss u. eifrig das Clavierspiel u. die Musiktheorie nebst einigen Instrumenten betrieb. Seine Vorliebe für die Kirchenmusik weckte bald den Drang zum Orgelspiel. Unter Leitung des Musikdirectors u. Domorganisten Wolf, dessen Vorlesungen über Harmonie u. Unterrichtsstunden im Orgelspiel an der Universität er drei Jahre lang besuchte u. von dem er auch nachher noch Unterricht erhielt, vervollkommnete er sich zu einem gediegenen Musiker. Im Dec. 1842 folgte B. seinem Lehrer als Domorganist u. schrieb während dieser Zeit eine Reihe gediegener Orgelsachen. Nach dem im Jahre 1852 erfolgten Tode des CM. B. Hahn trat er in dessen Stelle, u. pflegt nun als solcher die ernste u. würdige Richtung der Kirchenmusik.

Sind auch seine ersteren Werke nicht frei von Einwirkungen der Zukunftsmusik, so darf man ihn doch ohne Bedenken in die Reihe der besten kirchl. Componisten der Neuzeit stellen.

Neben mehreren Heften Präludien, Fugen, Choralvorspielen für die Orgel, worin er sich als Meister im polyphonen Satze bekundet, gab er „Melodien zum kathol. Gesangbuche“ der Diöcese Breslau, ferner 4 Messen mit Instrumentalbegleitung, 2 Vespern, 1 Requiem, 1 Heft Gra-

dualien für 4 Stimmen mit Orgel heraus. Seine Messen besonders zeichnen sich neben der sehr würdigen Haltung im Allgemeinen durch eine der Dauer der gottesdienstlichen Feier angemessenen Form u. neben sehr geschickter Behandlung des Orchesters durch die massvolle u. dem Texte angemessene Behandlung der Singstimmen aus; doch mangelt häufig die leidenschaftslose Ruhe u. Einfachheit, indem manchen Parthien die Anhäufung von reichlichen Dissonanzharmonien in der Instrumentalbegleitung einen dunklen u. schwermüthigen Anstrich gibt. 1866 erschien von ihm ein Werklein: „Modulationstheorie mit Beispielen“ (Breslau, bei Leuckart), welches er anfänglich seinem Orgelbuche beigefügt hatte.

Brosmann, als Componist unter dem Namen **P. Damasus** bekannt, geb. zu Fulneck in Mähren 1731. Mit 20 Jahren trat er in den Orden der hl. Schulen u. erhielt den Namen Damasus a S. Hieronymo; er zeichnete sich neben der Musik auch in den Wissenschaften aus. Er componirte Vieles für die Kirche u. starb als Rector in Freiberg am 16. Sept. 1798.

Brossard, Sebastian de, ein gelehrter franz. Schriftsteller u. Componist, geb. 1660 u. gest. zu Meaux 10. Aug. 1730 als Grosscaplan u. CM., nachdem er vorher dieses Amt am Münster zu Strassburg bekleidet hatte. Er war der Erste, der sich ernstlich in Frankreich mit der musikal. Literatur beschäftigte. 1703 erschien zu Paris von ihm ein „Dictionnaire de Musique“ u. 1792 ebenda eine Brochüre „sur la nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la Musique.“ Für die Kirche componirte er Vieles, als Messen, Motetten, Miserere u. a.

Brumel, Antoine, od. **Bromel**, ein berühmter französ. Contrapunctist, in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. blühend, ein Zeitgenosse des Josquin u. wie dieser ein Schüler Ockenheims, wird unter die bedeutendsten Meister seiner Zeit gezählt. Compositionen von ihm sind theils gedruckt in älteren, seltenen Sammelwerken (z. B. „lib. quindecim Missarum“), theils in Mscrpt. noch vorhanden. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg enthält Vieles von ihm, darunter 4 Messen.

Brunelli, Antonio, ein ausgezeichneter Componist zu Anfang des 17. Jhdts., war zuerst CM. an der Cathedrale zu Prato, dann an der Kirche San Miniato in Florenz u. endlich des Grossherzogs von Toscana. Ausser mehreren Kirchencompositionen schrieb er ein Werk über verschiedene Arten des doppelten Contrapunctes, sowie über den improvisirten Contrapunct (contrapunto al mente).

Brunetti, Giovanni, zu Anfang des 17. Jhdts. CM. an der Cathedrale zu Urbino.

Brunmayer, Andreas, geb. zu Lauffen im Salzburgischen, war zu Anfang unseres Jhdts. Organist zu St. Peter in Salzburg u. wurde als Compouist sehr geschätzt; er war ein Schüler Mich. Haydn's, dann Albrechtsberger's u. Kotzeluch's im Clavierspielen.

Bruseo, Giulio, geb. zu Piacenza, war zu Anfang des 17. Jhdts. CM. an der Kirche S. Francesco daselbst.

Buchweiser, Mathias, geb. 14. Sept. 1772 zu Sendling bei München, kam als Chorknabe in seinem 8. Lebensjahre in's Kloster Bernried bei Starnberg u. dann auf's Gymnasim in München. Valesi unterrichtete ihn im Gesang u. Orgelspiel. 1793 wurde er Hoforganist, als welcher er viele Kirchensachen schrieb.

Büel oder **Buel**, Christoph, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. u. starb 1631 in Nürnberg, wo er CM. u. Canzleiregistrator war. Seine Compositionen sind vortrefflich gearbeitet; auch schrieb er zwei

Tractate: „Melos Harmonicum“ u. „Doctrina duodecim modorum musicalium.“

Bühler, Franz, geb. 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen, trat in's Benedictinerkloster in Donauwörth u. ward 1784 Priester. Bald aber verliess er den Orden wieder u. bildete sich unter Rosetti zum gründlichen Tonsetzer. 1801 wurde er Domcapellmeister in Augsburg, wo er 4. Febr. 1824 starb. Er componirte sehr Vieles für die Kirche u. schrieb auch ein paar kleine theoret. Werke. Seine Compositionen haben sich gegenwärtig überlebt.

Buononcini od. **Bononcini**, Giov. Maria, geb. zu Modena um 1640, bildete sich zu Bologna zum gründlichen Musiker u. wurde dann CM. an der Kirche S. Giovanni in Monte in seiner Vaterstadt. Er schrieb ausser vielen weltl. Compositionen vier 8stimmige Messen, Kirchensonaten u. dgl., u. ein theoret. Werk: „Musico prattico che brevemente dimostra il modo digiungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla compositione dei Canti, e di ciò ch' all' arte del Contrapunto si ricerca. Di G. M. Bononcini Modanese del Concerto degli Stromenti dell' Altezza Serenissima di Modena. Bologna par Giac. Monti. 1688.“

Darin behandelt er in zwei Theilen zuerst die musikal. Elemente, dann die Composition, besonders des Contrapuncts mit den Kirchentönen u. Intonationen. Seine Theorie ist auf die älteren Meister basirt, von denen er seine Beispiele nimmt; er dringt darauf, in der kirchl. Compositinsweise nach den herkömmlichen guten Regeln zu verfahren. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Burney, Charles, englischer Tonkünstler u. musikal. Schriftsteller, auch Dr. der Musik, geb. zu Shrewsbury im April 1726, gest. 1814 als Organist des Chelsea-Hospitals. Er schrieb u. componirte viel; sein bedeutendstes Werk ist seine „Geschichte der Musik“ in 4 Bänden.

Buus, Jacob von, ein Niederländer, geb. zu Anfang des 16. Jhdts., ging nach Venedig, wurde daselbst Organist an der Marcuskirche u. errichtete eine Notendruckerei. Er nennt sich selbst also auf seinen zwei werthvollen Büchern „Ricercari vom Jahre 1547 u. 1549 „Organista in S. Marco di Venetia“; 1580 erschienen von ihm zu Venedig „Motetti e Madrigali a 4 e 5 voci.“

C.
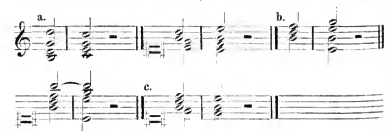
C ist der Name des ersten Tones in der natürlichen u. diatonischen Tonreihe des neueren Tonsystems; er wird als Grundklang betrachtet von ihm aus werden die mathematischen Verhältnisse der Intervalle berechnet. In der alten Solmisation und noch jetzt bei den Franzosen heisst er **ut**, bei den Italienern wird er **do** genannt. — **C** am Anfange des Liniensystems nach der Vorzeichnung gesetzt, dient als Zeichen des Viervierteltaktes, u. durchstrichen ₵ als Zeichen des Allabreve-Taktes.

Caccini, Giulio, auch Giulio Romano genannt, weil ein geborner Römer, war ein berühmter Sänger u. Componist zu Ende des 16. Jhdts. Wenn auch kein geschickter Harmoniker u. Contrapunctist, so erwarb er sich doch viele Verdienste um die Ausbildung des monodischen Gesanges u. der Arie. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Cadenz, cadentia, clausula, ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe oder

zum vollkommenen Schlusse gebracht wird, od. überhaupt derjenige Schritt, welcher einen Einschnitts- od. Absatzpunct in dem harmonischen Gewebe eines Tonsatzes bezeichnet. Es gibt 3 Hauptarten von Cadenzen: die ganzen, die halben u. die Trugcadenzen. 1) Die ganzen C., Ganzschlüsse, vollkommene C. (cad. perfectae) genannt, gewähren das Gefühl einer vollkommenen Beruhigung, eines völligen Abschlusses u. geschehen durch den Schritt von der Dominantharmonie zur tonischen Harmonie, z. B.:

Diese vollkommene Cadenz hat ihren Platz nicht blos am Schlusse eines Tonstückes, wo sie auch Finalcadenz (claus. finalis) heisst, sondern auch in dessen Zwischensätzen (claus. media od. intermedia), wo eine Nebentonart ihren Zwischengesang abschliesst. Am bestimmtesten lässt die vollkommene Cadenz den Schluss fühlen, wenn der vorhergehende Dominantaccord seinen Grundton im Basse hat u. die oberste Stimme des Schlussaccordes die tonische Note hören lässt: weniger beruhigend wirken diese Accorde, wenn der Dominantaccord in einer Umkehrung erscheint, mit unmittelbarer Folge des Tonicaaccordes (a), oder wenn der Schlussaccord in der Terz oder Quintlage erscheint (b). Zeigt sich aber der Schlussaccord in einer Umkehrung, etwa als Sextaccord (c), so hört die Cadenz auf, eine vollkommene zu sein und kann nicht einmal mehr als Abschluss eines Zwischensatzes, viel weniger als Finalcadenz sich geltend machen.
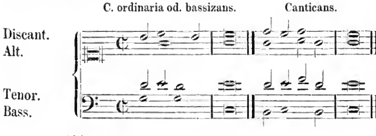


Bildet sich die Cadenz durch die Aufeinanderfolge des Oberdominant- u. Tonikaaccordes, so wird sie auch authentischer Schluss genannt zum Unterschiede von dem plagalischen Tonschluss (Kirchenschluss). Dieser plagalische Schluss bildet sich durch die Verwendung des Unterdominantaccordes statt des Oberdominantaccordes, wobei erforderlich ist, dass der Dominantaccord sich schon vorher in bestimmtester Weise hören lässt. Dieser Tonschluss hat jedoch nicht das Bestimmte, Ueberzeugende auf die Tonart, welches dem authentischen eigen ist; allein durch den Aufschwung von einer tieferen Quint zu einer höheren trägt er etwas Erhabenes und Feierliches an sich und findet desshalb mit Recht in der Kirchenmusik seine häufige Verwendung.
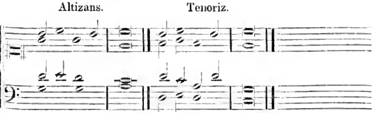
2) Die Halbcadenz, Halbschluss, unvollkommene C. schliesst nur eine halbvollendete Tonreihe ab, so dass wohl ein bedeu-

tender Abschnitt, aber auch eine nothwendige Fortsetzung den Tonreihe fühlbar ist. Sie bildet sich dadurch, dass der Dominantaccord den Schlussaccord bildet (a).

3) Der Trugschluss (clausula falsa od. cad. d'inganno), wobei die Vorbereitung zum ordentlichen Schluss gemacht wird, allein statt des ordentlicher Weise folgenden Schlussaccordes ein unerwarteter, fremder Accord eintritt u. das Gehör in seiner Erwartung täuscht (b). Dies kann in der mannigfaltigsten Weise stattfinden.

Bei den alten Theoretikern finden sich die Schlussfälle, cadentiae, clausulae formales, abgetheilt 1) in principales od. primariae. wenn sie auf dem Grundton der Trias harmonica (Dreiklang) statthatten; 2) minus primariae od. secundariae, wenn sie auf der Quint, daher auch claus. dominantes geheissen; 3) affinales od. tertiariae, medlantes, wenn sie auf der Terz des Grundtones der Tonart ruhten; 4) peregrinae, fremde, wenn das Stück od. der Abschnitt auf einem nicht in der Trias harm. enthaltenen Tone schloss. — Ferners finden sich clausulae cantizantes, altizantes, tenorizantes u. bassizantes, Discant-, Alt-, Tenor-, Bass-Schlussfälle, jenachdem die diesen Stimmen eigenthümliche Fortschreitung in der Cadenz im Basse erschien, z. B.:





Eine cl. fiorata od. florida fand statt, wenn die Cadenz statt der langen Noten mit vielen kleinen ausgeschmückt war; coronatio clausulae hiess aber eine kurze Wiederholung od. Imitation des vorangegangenen Subjects od. Thema's einer Fuge, ein Anhang, Coda

(Orgelpunct), wobei eine oder zwei Stimmen liegen blieben, bis die andern ihr Ziel erreichten.

Cäcilia, die heilige, welche in der kathol. Kirche als Patronin der Tonkunst verehrt wird, lebte in der ersten Hälfte des 3. Jhdts. n. Chr. zu Rom u. starb im Jahre 230 daselbst den Martyrertod. Ihre Eltern, aus einem vornehmen u. reichen Geschlechte, blieben Heiden, während die Tochter den Glauben an Christus bekannte u. sich dem göttlichen Meister als reine Braut weihte. Diesem hing sie mit ganzem Herzen an u. flehte, als sie dem Drängen der Eltern, sich mit einem vornehmen Jünglinge, Valerian, der auch ein Heide war, zu vermählen, sich nicht entziehen konnte, mit höchster Inbrunst Tag u. Nacht zu Gott, sie vor jeder Makel zu bewahren. Ein Engel war ihr Beschützer, dessen Anblick den Valerian zur Taufe bewog, worauf auch dessen Bruder Tiburtius ein Christ wurde. Beide empfingen die Krone des Marterthums; Cäcilia suchten die Heiden in einem heissen Bade zu tödten, und als sie wunderbar beim Leben erhalten worden, ward sie mit dem Schwerte enthauptet. Später wurde ihr eine Kirche geweiht — jetzt St. Cäcilia in Trastevere genannt, erbaut von Pabst Urban I.; — Pabst Paschalis liess ihren hl. Leichnam in dieser Kirche beisetzen. Die Kirche hat in den frühesten Zeiten die hl. Cäcilia als Patronin der heiligen Musik verehrt u. Dichter, Maler u. andere Künstler wetteiferten, die Heilige durch die Kunst zu verherrlichen. Die Bildhauerkunst des Mittelalters entrichtete ihren Tribut, indem sie die edle u. sanfte Gestalt Cäcilia's unter die Säulenhallen unserer Cathedralen stellte, wo sie wie eine Königin unter den Bräuten Christi ruht. Die Malerkunst hat sich sozusagen selbst übertroffen, so sehr bemühte sie sich, alles Schöne u. Erhabene, woran Cäcilia's Name erinnert, auszudrücken. Eine der besten Darstellungen ist die von Raphael. In voller Uebereinstimmung mit der Auffassung der Kirche erscheint sie da als Verächterin der weltlichen Musik und Schirmheilige der höheren u. himmlischen Kunst. Zu ihren Füssen liegen die Embleme der weltlichen Musik zerstreut, gleichsam mit Füssen getreten; das Instrument, das sie in ihren Händen hält, sinket nieder, und Cäcilia hört mit auf den Himmel gerichtetem Blick in heiligem Entzücken auf die Musik, welche die Engel über ihrem Haupte mit Begeisterung ausführen.

Dass die hl. Cäcilia von der kathol. Kirche als Patronin der heil. Musik erwählt wurde, hat seinen Grund nicht in etwaigen Verdiensten um Musik in der Heiligen irdischem Leben, nicht in etwaigem eifrigen Musikbetrieb, sondern darin, dass sie, wie es die Kirche in der ersten Antiphon ad Laudes: „Cantantibus organis . . ." ausspricht, ihren Geist u. ihr Herz von den weltlichen Klängen, die so reizend beim Einzuge in das Haus ihres Bräutigams in ihre Ohren drangen, abzog u. himmlische Gesänge u. Harmonien sang, wie sie auch nach heiliger Harmonie ihres Herzens mit dem Herzen ihres göttlichen Bräutigams strebte.

Cäsar, Joh. Melchior, geb. zu Zabern im Elsass um die Mitte des 17. Jhdts., war 1683 CM. zu Würzburg u. 1687 DomCM. in Augsburg; er componirte Messen, Offertorien, Psalmen, Hymnen u. weltliche Musiken.

Cäsur (caesura), Einschnitt, ist in der Musik der Punct, wo innerhalb einer grösseren Periode eine melodische od. rhythmische Phrase von der andern sich scheidet. Sie geschieht bald durch kurze Pausen, bald durch eine mittelst eines Punctes verlängerte Note, bald durch Gleichartigkeit der Formulirung von je zwei u. zwei Takten.

Cafaro od. **Caffaro.** Pasquale, geb. d. 8. Febr. 1708 zu S. Pietro in der neapolitanischen Provinz Lecce, studirte unter Leo zu Neapel die Composition. Später wurde er CM., 1750 Professor am Conservatorium u. starb am 28. Oct. 1787. Ausser mehreren Opern, Cantaten u. Oratorien schrieb er auch Kirchenmusik, so ein „Stabat mater“, das dem Pergolesischen gleichgestellt wird; u. einen Psalm (Ps. 106 Confitemini) für Solo u. Chor mit Orchesterbegleitung. Seinen Werken ist viel natürliche Anmuth u. Reinheit des Styles eigen.

Calcant wird Derjenige genannt, welcher durch Niedertreten der Balgclaves die Orgelbälge in Thätigkeit setzt. (Balgtreter, Orgelzieher).

Caldara, Antonio, geb. zu Venedig 1678, Schüler seines Landsmannes Legrenzi, liess in seinem 19. Jahre seine erste Oper aufführen u. wurde 1714 CM. in Mantua; 1718 ging er nach Wien, wo er den Titel Vice-Hofcapellmeister erhielt u. dem kunstliebenden Karl VI. Unterricht in der Composition ertheilte. Von 1736 an schrieb er nur mehr für die Kirche. 1738 kehrte er nach Venedig zurück, wo er am 28. Aug. 1763 starb. Von seiner ausserordentlichen Fruchtbarkeit zeugen über 50 Opern, viele Oratorien, dann eine Unzahl von Messen, Psalmen u. andern Kirchenstücken u. dgl.

Calderara, Michele, geb. zu Borgo-Sesia den 28. Sept. 1702, studirte in Mailand Composition u. starb als CM. an S. Evasio in Casale im Jahre 1742. Er hinterliess eine grosse Anzahl von Kirchencompositionen in Manuscript.

Calegari, Francesco Antonio, ein Franciscanermönch, geb. zu Padua zu Ende des 17. Jhdts., 1702 CM. an einem Minoritenkloster zu Venedig, 1724 zu Padua, genoss eines grossen Rufes als Kirchencomponist. Gedruckt sind: Neun Psalmen u. „Cantate de Camera“; eine theoretische Abhandlung: „Ampia dimostrazione degli armoniali musicali Tuoni“, ist 1829 von Melchior Balbi zu Venedig unter dem Titel: „Trattato del sistema armonico di Fr. Aut. Calegari“ etc. herausgegeben worden.

Calmet, Augustin, geb. 1672 zu Mesnil la Horgue in Lothringen, trat, durch grosse Geistesgaben, unermüdlichen Fleiss u. reinste Sitten ausgezeichnet, 1688 in den Benedictinerorden im Kloster Breuil, wo er studirt hatte. Seine geistige Thätigkeit wendete sich vorzüglich der hl. Schrift zu u. schuf sein berühmtes Werk: „La s. Bible en latin et français avec un commentaire littéral et critique“, welches von 1707—1716 zu Paris in 23 Quartbänden in erster Auflage erschien. Bald gab er es in zweiter u. dritter vermehrter Auflage heraus, und seitdem fand es viele neue Ausgaben u. Uebersetzungen in fremde Sprachen. In diesem Werke gibt er mehrere gelehrte Abhandlungen über die Musik u. die Instrumente der alten Hebräer. Nach einer langjährigen, sowohl für die Wissenschaft als die Angelegenheiten seines Ordens gesegneten Wirksamkeit endete Calmet als Abt von Senones am 25. Oct. 1757 sein Leben in einem Alter von 86 Jahren.

Calvi, Lorenzo, Musiker an der Cathedrale zu Pavia in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., hat 4 Sammlungen Motetten zu 2, 3 u. 4 Stimmen, u. 1626 in Venedig „Rosarium litaniarum B. V. M.“ veröffentlicht.

Calvière, Guillaume Antoine, geb. zu Paris 1695, war ein bedeutender Organist u. schrieb Vieles für die Orgel, sowie Motetten u. andere Kirchenstücke (alles ungedruckt.) Er starb als Organist des Königs d. 18. April 1755, welche Stelle er 1738 erhalten hatte.

Camerloher od. **Camerlocher,** Placidus von, geb. in Bayern

1720, gest. als geistl. Rath u. CM. des Fürstbischofs von Freising 1776, wird als vortrefflicher Orgel-, Lauten- u. Violinspieler gerühmt. Er schrieb ausser vielen weltlichen Musikstücken eine ziemliche Anzahl Messen, Litaneien, Vespern, Motetten u. dgl.

Campioni, Carlo Antonio, geb. zu Livorno um 1720, wurde 1764 CM. des Grossherzogs von Toscana. Er componirte Vieles für die Kirche; Kenner wollen aber seinem Style in Kirchenmusik nicht genug Einfachheit u. Würde zugestehen. Er starb 1793 zu Florenz u. hinterliess eine der grössten Sammlungen von Singcompositionen aus dem 16. u. 17. Jhdt.

Campisi od. **Campesius**, Domenico. geb. zu Raialbuto in Sicilien zu Ende des 16. Jhdts., trat zu Palermo in den Dominicanerorden u. wurde 1629 in Rom Professor der Theologie. Als Componist genoss er grosses Ansehen. (2 Bücher Motetten zu 2, 3 u. 4 Stimmen; „Concentus floridus, 2, 3, 4 et 5 voc. modulandus", Romae 1622; 2 Bücher „Lilia campi", mehrstimmige Gesänge zu Ehren der sel. Jungfrau Maria, Rom 1623 u. 1627.

Campra, André, der bewundertste Operncomponist in Frankreich nach Lully u. Rameau, geb. zu Aix in der Provence den 4. Dec. 1660, war von 1679 an CM. zu Toulon, Arles, Toulouse, 1694 war er Musikmeister an der Kirche der Jesuiten u. dann an der Notre-Dame-Kirche zu Paris, componirte manches für die Kirche, wendete sich aber später der Bühnencomposition zu, welche ihm die schönsten Lorbeeren u. die Ernennung zum königl. CM. (1722) einbrachte. Er starb zu Versailles, den 29. Juli 1744.

Camus (. . . . . .), geb. zu Paris 1731, gest. daselbst 1777, fand als 15jähriger Page des Königs mit der Composition eines Psalmes grossen Beifall. Er componirte Vieles für die Kirche u. galt als der geschickteste Sänger Frankreichs.

Canalis, Florent., ein belgischer Componist um die Mitte des 16. Jhdts.

Canis, Cornelius, ein niederländischer Componist des 16. Jhdts., starb 1556.

Canniccari, Pompejo, ein Kirchencomponist aus der römischen Schule, wurde 1709 CM. an S. Maggiore in Rom u. starb 29. Sept. 1744. (4chörige Messen u. Motetten, auch 4-, 5- u. 8stimmige Messen u. verschiedene Kirchensachen zu 3—8 Stimmen.

Canon, eine Gattung der polyphonen Musik, ist jene musikalische Kunstform, in welcher eine zweite od. mehrere Stimmen die Melodie der ersten Stimme (Thema, Subject) genau u. ohne Unterbrechung von der ersten bis zur letzten Note nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage begriffen ist, so dass allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange, mit dieser Melodie beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile. Jenachdem 2, 3 od. mehrerere Stimmen dazu verwendet werden, gibt es 2-, 3- od. mehrstimige Canons, die wieder für gleiche od. ungleiche Stimmen geschrieben sein können. Die Nachahmung kann sowohl auf derselben Tonstufe, als auch auf allen übrigen der Tonleiter geschehen, u. hiernach unterscheidet man: Canons im Einklange, in der Secunde, in der Terz u. dgl. Der Satz der Oberstimme wird zur Unterstimme u. umgekehrt; es müssen also die Stimmen nach den Regeln des Contrapuncts in der Octav abgefasst werden, mit Ausnahme des Canons im Einklange, wo dies desshalb nicht nöthig ist, weil seine Stimmen die Melodie auf denselben wiederholen. Ist ein Canon so eingerichtet, dass das Ende wie-

der zum Anfang zurückkehrt, und so das Ganze beliebig von jeder Stimme wiederholt werden kann, so heisst er ein unendlicher (c. perpetuus, infinitus), u. in diesem Falle muss man entweder an einem passenden Orte abschliessen, od. einen freien Schluss anhängen. Hat jede Stimme ganz die nämliche Melodie auszuführen, so genügt die Notirung einer einzigen; nur muss dabei bemerkt werden, für wie viele Stimmen der Canon gesetzt ist u. wo jede Stimme einzutreten hat, u. in welchem Intervalle; das gewöhnliche Zeichen hiefür ist §. Ein solcher auf einer einzigen Zeile notirter Canon wird ein geschlossener genannt; sind sämmtliche Stimmen partiturmässig verzeichnet, — heisst er ein offener C.; fehlt aber die Anweisung über den eigentlichen Gebrauch der aufgezeichneten Stimme, so heisst er ein Räthselcanon, womit im 15. u. 16. Jhdt. viel Spielerei getrieben wurde; man bildete auch Canons in der Vergrösserung (canon per augmentationem, wo nämlich das Thema in doppeltem Notenwerthe nachgeahmt wurde); in der Verkleinerung (c. per diminutionem, wo die Nachahmung in verkleinertem Notenwerthe stattfand); in rückgängiger Bewegung (c. retrogradus od. cancrizans, wo die nachahmende Stimme das Thema verkehrt brachte) u. s. w., welche Weisen der Ausführung mit einem Sinnspruch (Devise) angedeutet wurde, z. B. „Tarde venit socius" od. „Illum oportet crescere, me autem minui" od. „Novissimi erunt primi et primi novissimi."

Ein Zirkelcanon (c. per tonos.) entsteht, wenn das erste Motiv mit der erhöhten Quart in die Dominant ausweicht, diese Erhöhung der Quart aber immer fortgesetzt wird, wodurch, wenn man nicht willkürlich abbricht, alle Tonarten durchlaufen werden, bis man wieder bei der ersten Tonart anlangt. Canons, deren Stimmen umkehrungsfähig, also nach den Gesetzen des doppelten od. einfachen Contrapunctes entworfen sind, werden strenge u. eigentliche Canons genannt, wenn dies nicht der Fall ist, — uneigentliche, freie od. Schein-C. Alle Arten des C. können entweder rein od. begleitet (d. h. mit anderen nicht canonischen Stimmen) ausgeübt werden.

Auch einfache C.'s, wenn nur ein Subject, u. doppelte, wenn zwei Subjecte nachgeahmt werden, gibt es. Das Nähere gehört in die Compositionslehre.

Canonik ist derjenige Theil der mathematischen Klanglehre, welcher sich mit der Eintheilung der Klänge nach äusserem Maass u. Verhältniss beschäftigt.

Cantabile, sangbar, bezeichnet im Allgemeinen eine Stelle, welche sich vor andern figurirten Sätzen durch fassliche, leichte u. fliessende Melodie auszeichnet; es deutet auch auf eine mehr langsame als schnelle Bewegung u. fordert einen fliessenden, zartsingenden Vortrag.

Cantate bedeutet im Allgemeinen ein Gesungenes, Gesangstück. Ursprünglich war sie blosse Liedform gewesen; nach u. nach erweiterte sie sich, dass man unter diesem Namen gegenwärtig ein grösseres Musikstück begreift, welches je nach dem Inhalte des Textes Einzelgesänge (Arien), Duette, Terzette u. s. w., Chorgesänge u. Recitative in sich fasst. Nach dem zu Grunde liegenden Stoffe zerfallen sie in geistliche u. weltliche C.

Cantatorium, das Gesangbuch, in welchem alle kirchlichen Gesänge sowohl des Antiphonariums als des Graduale enthalten sind.

Canticum (franz. **Cantique**) wird ein Lobgesang, ein Hymnus genannt. In dem kirchl. Officium sind die drei vorzüglichsten das Cant. Zachariae, der Lobgesang des Zacharias: „Benedictus Dominus Deus

Israel" (Luc. 1, 68), welcher in den Laudes des Tagesofficiums u. bei dem Begräbniss Erwachsener gesungen wird; das Cant. Mariae V. „Magnificat" (Luc. 1, 46), das in jeder Vesper seine Stelle hat, u. das Cant. Simeonis „Nunc dimittis" (Luc. 2, 29) im Completorium und bei der feierlichen Kerzenweihe, resp. Kerzenvertheilung am Feste Mariä Lichtmess. Die ersten zwei Lobgesänge haben das Eigenthümliche, dass sie im Officium in feierlich langsamem Tone u. bei jeder Vesper mit dem Initium des Psalmtones vorgetragen werden.

Canticum canticorum heisst das hohe Lied Salomo's.

Canto (ital.), od. **Cantus** (lat.), eigentlich: Gesang, bezeichnet als Kunstausdruck die sonst Discant od. Sopran benannte Stimme, welche als die höchste Stimme bei mehrstimmigem Gesange zumeist die Melodie führt.

Cantone, Serafini, geb. im Mailändischen, Mönch im Kloster S. Simpliciani in Mailand u. Organist im Dome daselbst, war seiner Zeit (am Anfange des 17. Jhdts.) ein sehr geschätzter Componist.

Cantone, Girolamo, ein Minorit zu Turin, um die Mitte des 17. Jhdts., gab „Armonia Gregoriana" (1678), einen Tractat über den Kirchengesang heraus.

Cantor (lat.), **Cantore** (ital.), **Chantre** (franz.), ein Sänger. Vom Anfang der Kirche an waren Männer bestellt, welche den Chor oder das singende Volk zu leiten u. zu überwachen hatten. In der orientalischen Kirche bestand ein eigener „Ordo psaltum"; die apostolischen Canonen u. Constitutionen reden öfter von Lectoren und Sängern; auch geschieht der Lectoren in der Weise Erwähnung, dass sie nicht blos die Lesungen, sondern auch den Gesang auszuführen hatten. In der röm. od. occidentalischen Kirche scheint nach den Zeugnissen, die Gerbert in seinem Werke „De cantu et musica" anführt, das Volk sich nicht so, wie es im Orient der Fall war, am Kirchengesange betheiligt zu haben, bis der hl. Ambrosius es bei einem Aufruhr der Arianer zum Psalmengesang veranlasste. Die Sänger in der röm. Kirche waren Cleriker in den niederen Weisen; Diaconen u. Priester durften nie diesen Dienst leisten; wenigstens galt dies Gesetz noch lange nach Gregor M. Die Sänger wurden durch eine eigene Benediction zu ihrem Amte eingeweiht.

Nachdem im Anfange der Gesang nur Erwachsenen obgelegen war, wurden später auch Knaben zum kirchlichen Gesangdienst herangezogen. zuerst von P. Hilarius (461—68), welcher eine Sängerschule in Rom gründete; dann vorzüglich durch P. Gregor d. Gr., welcher die alte Sängerschule reformirte u. als Pflanzschule für seinen neuen Gesang einrichtete. Aehnliche Institute wurden bald auch bei andern grossen Kirchen gegründet (s. Singschule).

Einer der Sänger war der primus cantor od. rector chori, der die Psalmodie u. alle Gesänge anzufangen hatte, worauf der übrige Chor, der zu beiden Seiten des Altars aufgestellt war, einfiel und den Gesang fortführte. Der erste Sänger an manchen Kirchen hiess auch Archicantor, Primicerius; an ihn reihten sich der cantor secundus, tertius, quartus, welche auch Paraphonisten hiessen; unter diesen war der Vierte wieder ausgezeichnet, indem er die Stelle des Primicerius bei minderen Feierlichkeiten vertrat; er führte entweder den Namen quartus scholae schlechthin, od. nannte sich Archiparaphonista. Manchmal wurden diese untergeordneten Sänger auch domestici cantorum geheissen, sowie die Klöster ihre archichori od. armarii (von armarium, Rüstkammer, Biblio-

thek hatten), welche letztere die Verwahrung u. Zurechtlegung der Chorbücher besorgten.

An diese erwachsenen Sänger schlossen sich die pueri cantores, Singknaben an, wo man deren hatte. Der hl. Isidor (7. Jhdt.) unterscheidet 3 Gattungen von Sängern: Praecentor war, welcher vorsang, Succentor, welcher nachsang u. respondirte; Concentor überhaupt ein Mitsingender.

Das Amt des Archicantors od. Primicerius war in der alten Kirche u. noch weit ins Mittelalter hinein, bis die Laiencantoren u. Capellmeister (Musikmeister) ihre Stellen einzunehmen begannen, eine ansehnliche Würde, welche selbst Bischöfe u. Cardinäle bekleideten; es war ihnen nämlich in Bezug auf Gesang u. Lesung der ganze Clerus untergeordnet, u. erforderte ihr Amt eine grosse Wissenschaft. Den Umfang ihrer Pflichten finden wir in mehreren Constitutionen der Klöster u. Stifte aufgezeichnet. Lanfranc bestimmte, dass der Archicantor wenigstens an den höheren Festen die Antiphonen u. Psalmen anstimmen, dem Bischof od. Abt das, was er zu singen hat, auflege od. vorsinge, das hl. Officium ordne u. einrichte, den zweifelhaften Sinn der Rubriken erkläre, Hymnen, Sequenzen u. Lectionen aus den Lebensbeschreibungen der Heiligen verfasse u. mit Musik versehe, Sänger bilde, die Aufsicht über die Singknaben in der Kirche u. im Hause führe, sowie über deren Befähigung, Zulassung u. Verwendung beim Chordienste das Urtheil abgebe; wenn beim Chorgesange die Stimmlage zu tief oder zu hoch geworden, soll er wieder eine passende Stimmung hervorrufen, auch die Fehlenden zurechtweisen u. ihre Fehler verbessern. Nicht minder lag ihm die Sorge für die gute u. richtige Lesung ob. Unter ihm standen nicht blos die Sänger, sondern auch die Akolythen u. Exorcisten, da diese ebenfalls am Gesange sich zu betheiligen hatten.

Zur Leitung des Ganzen bedienten die „rectores chori“ sich verschiedener Zeichen u. trugen zu diesem Behufe auch nach alter Sitte einen silbernen od. goldenen Stab in der Hand, welcher Virga regia hiess.

Als man in der zweiten Hälfte des Mittelalters überall Pfarrschulen eingeführt hatte, ward das Amt des Cantors mit dem Amte des Schullehrers (lateinische Schullehrer waren es; neben der deutschen Sprache war damals die lateinische ordentlicher Lehrgegenstand; ausschliesslich deutsche Schulen gab es noch nicht), vereinigt u. es genügte gewöhnlich ein Mann, welcher mit den Schulknaben den Kirchengesang vollzog. Von daher verblieb der Name Cantor in vielen Gegenden dem Chordirigenten. Je nach Bedürfniss bestellten sich diese Cantoren auch Gehülfen, Succentores, welche bei minder feierlichen Gottesdiensten während der Woche an seiner Stelle amtirten u. oft nur grössere Schüler waren, die sich auf den Gesang u. Chordienst wohl verstanden.

Beim Auftreten der Figuralmusik nahm der Cantor, wo diese Musik eingeführt wurde, häufig einen Figuralcantor zur Seite, der für diese Musik zu sorgen hatte, während der eigentliche Cantor den Chordienst in cantu usuali, d. h. im Choral leistete. Als das humanistische Zeitalter begann, interessirte man sich immer weniger für das ursprüngliche Geschäft des Cantors, u. während 1483 es noch hiess: „Omnis vero regiminis scholastici honor in chorali latet ordinata modestaque frequentatione“, minderte man bald nachher die Lehrstunden für den Gesang u. setzte die ganze Kraft in die Studien, so dass das Ehrenvolle des Cantorats nach u. nach auf eine tiefere Stufe sank.

Für den Chor der Canoniker an Dom- od. Regular-Stiften (u. an

grösseren Kirchen, wo man es für nothwendig fand), waren später noch einige Laiensänger besoldet u. angestellt, Choralisten genannt, welchen der Vortrag der Antiphonen, Responsorien u. derjenigen Gesänge, die eine bessere Musikbildung erforderten, als man sie in der Regel von den Canonikern fordern konnte, sowie die Intonationen oblagen. Der erste dieser Choralisten hiess der Dom- od. Stiftscantor.

Cantus ambrosianus, die Singweise u. die Gesänge, welche der hl. Ambrosius, Erzbischof in Mailand, in seiner Kirche einführte.

Cantus figuratus Figuralgesang (s. d.)

Cantus firmus (ital. canto fermo), ein an eine gewisse Norm gebundener, ein unveränderlicher Gesang, wie es der gregorian. Gesang ist; dann auch eine einfache Melodie überhaupt, zu welcher nach den Regeln des Contrapunctes eine oder mehrere Stimmen gesetzt werden.

Cantus planus (franz. plain-chant), ist soviel als Choral (s. d.). Er hatte das ganze Mittelalter hindurch auch den Namen cantus usualis od. usus, weil er mehr durch Tradition erlernt u. fortgepflanzt wurde, da die Neumenschrift vom Blatt zu singen nicht gestattete; später behielt er noch lange diesen Namen bei, wenn er auch schon ordentlich notirt war.

Capulti, Francesco, geb. zu Fossombrone im Kirchenstaate, CM. an der Cathedrale, zu Narni, ist der Verfasser eines Werkes über Contrapunct: „Il contrapuntisto practico“. Trient, 1788.

Capece, Alessandro, geb. zu Rom, blühte als Componist im Anfang des 17. Jhdts.

Capelle. Unter dieser Benennung versteht man eigentlich ein kleines Gotteshaus od. ein zur Uebung christlicher Andacht u. Gottesverehrung od. auch zur Verrichtung gewisser geistlicher Functionen bestimmtes Gebäude, welches ausser u. neben dem Pfarrgottesdienste einzelnen Personen, Familien od. Gemeinden zur Beuutzung dient. — Bei den Capellen an fürstlichen Höfen war immer eine Anzahl Geistlicher u. Cleriker angestellt, welche den Gottesdienst u. dgl. zu besorgen hatten, u. welche man daher capellani nannte. Schon in der Carolinger Zeit wurde der ganze bei Hofe dienende Clerus als Hofcapelle bezeichnet. — Im 14. od. 15. Jhdt. benannte man mit diesem Worte auch vorzüglich das Sängerchor, welches geistliche u. weltliche Fürsten sich hielten. Als die Capellmeister u. Musiker nicht blos mehr für diese Hofcapellen u. Kirchen, sondern auch für die Kammer- und Bühnenmusik verwendet wurden, trug man diese Namen „Capelle, Capellmeister“ etc. auch auf weltliche Tonkünstler-Gesellschaften u. organisirte Musikbanden über, so dass man auch einen Theatermusikdirector, der mit kirchl. Musik gar nichts zu thun hat, „Capellmeister“ u. das Musikcorps z. B. eines Regiments „Capelle“ nennt. — Hiernach erklärt sich von selbst der Name „Capellknaben“, d. h. solche Knaben, welche bei Kirchenmusiken in Hof- od. Stiftscapellen gebraucht u. zu diesem Behufe in eigenen Instituten unterrichtet, erzogen u. unterhalten werden.

Capelli, ein Componist des 18. Jhdts., machte sich durch einige Kirchenstücke u. Opern u. dgl. bekannt.

Capello, Giov. Maria, ein ital. Componist zu Ende des 16. Jhdts. in Venedig geb. u. Organist an der Kirche delle Gratie in Brescia. (16 Bücher, Messen u. Psalmen.)

Capilupi, Geminiano, ital. Componist des 16. Jhdts.; Schüler des Orazio Vecchi, ward 1604 CM. zu Modena, als welcher er den 31. Aug. 1616 starb.

Capitel, Capitulum heisst in der liturgischen Sprache ein kurzer Abschnitt aus der hl. Schrift, welcher in den kirchl. Tagzeiten gebetet od. mit eigenthümlichem Schlussfall gesungen wird, worauf stets der Chor mit „Deo gratias“ nach der nämlichen Melodie antwortet.

Caponi, Giuo Angelo, Componist aus der röm. Schule um die Mitte des 17. Jhdts., hinterliess viele Kirchensachen.

Capuana Mario, war um die Mitte des 17. Jhdts. CM. an der Cathedrale zu Noto in Sicilien.

Caramuel de Lobkowitz, Johann, geb. zu Madrid d. 23. Mai 1606, trat in den Benedictinerorden u. starb den 8. Sept. 1682 als Bischof von Vigevano im Mailändischen. Er hatte den Ruhm eines ausgezeichneten Theologen u. Mathematikers u. gab unter seinen zahlreichen Werken auch folgendes heraus: „Arta nueva de Musica inventade anno de 600 por S. Gregorio, deconcertada anno 1026 por Guido Aretino, restituida a sua primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, y reducida a este breve compendio anno 1644 por J. C.“ (Roma 1669). Auf die Musik Bezügliches findet sich auch in seinen Werken: „Cursus Mathematici“ u. „Mathesis Audax.“

Caravaccio, Giovanni, ein Componist zu Anfang des 17. Jhdts., war CM. an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo.

Cardane, ein Contrapunctist des 16. Jhdts., von dem noch unentschieden ist, ob er ein Franzose od. Niederländer sei. Von ihm sind 12 Missae cum 4 voc., von den berühmtesten Meistern componirt, 1554 zu Paris herausgegeben worden. Sonst hat sich von ihm nichts erhalten.

Cardoso, Manuel, zu Fronteira 1569 geb., trat 1588 zu Lissabon in den Carmeliter-Orden, wurde Subprior u. CM. in demselben, zeichnete sich als einer der grössten Componisten seines Vaterlandes aus u. kam dadurch bei Johann IV. in hohes Ansehen. Er schrieb ausschliesslich für die Kirche, wovon mehreres in Druck erschien, unter Anderm auch eine Sammlung von Gesängen für die hl. Woche, welche von den Historikern als höchst beachtenswerth gepriesen wird. Er erreichte ein Alter von 81 Jahren. Viele seiner Werke werden auf der königl. Bibliothek zu Lissabon in Manuscript aufbewahrt. — Ein anderer **Cardoso Manuel,** Kirchencomponist u. Capellan Johann's III. von Portugal, geb. zu Lissabon um die Mitte des 17. Jhdts., hat ein „Passionarium“ für die königl. Capelle herausgegeben.

Carissimi, Giacomo, um 1604 zu Marino im Kirchenstaate geb., bildete sich in Rom in der Composition aus, ward dann CM. zu Assissi u. 1628 nach Rom zurückgekehrt, CM. an der Kirche S. Apollinaris daselbst. Als Componist war er gerühmt u. bewundert; er zeigte sich als Verbesserer in musikalischen Dingen, z. B. wurde durch ihn das Recitativ u. die Kammercantate vervollkommnet; überhaupt hat er alle Formen seiner Zeit runder u. fasslicher gemacht, sowie die Steifheit u. Unbeholfenheit der Melodie um Vieles gemildert. Unter seinen Schülern werden Cesti, Bononcini u. Alessandro Scarlatti besonders namhaft gemacht. — Er hat überaus viel componirt, wovon nur 2 Sammlungen 2-, 3- u. 4stimmiger Motetten (Rom 1664 u. 67), 5- u. 9stimmige Messen mit einigen andern Gesängen (Cöln 1663 u. 66), 22 Cantaten zu Anfang des 18. Jhdts. in London; „Concerti sacri a 2, 3, 4 e 5 voci“ (Rom, 1675); „Arie di camera col basso continuo“ (Rom, 1667) in Druck erschienen. Alles Uebrige findet sich in Mscrpt. in öffentlichen u. Privat-Bibliotheken zerstreut.

Carl der Grosse, geb. am 2. April 742, gest. 28. Jan. 814, ist

nicht blos in der politischen Geschichte der gewaltigste u. bedeutendste unter allen fränkischen Herrschern, als Eroberer, Gesetzgeber u. Volksner, sondern auch in anderen Beziehungen von äusserster Wichtigkeit. Während seiner Regierung (seit 768 fränkischer König, von 800—814 röm. Kaiser), dachte er nicht blos daran, sein Reich zu erweitern, sondern vielmehr noch, den unterworfenen heidnischen Völkerschaften die Segnungen des Christenthums zu vermitteln; er hat vorzüglich das Verdienst, die romanische christliche Bildung nach Deutschland verpflanzt u. somit zur Sittigung dieses Landes u. Volkes den ersten Schritt gethan zu haben. Für Kunst u. Wissenschaft that er Alles, u. so sehen wir in ihm auch einen besonderen Förderer der Musik. Er selbst verstand sich auf den Gesang, nahm am Gesange der Mönche Theil und forderte von den Geistlichen hinreichende Kenntniss desselben. Ein Priester, welcher des Gesanges unkundig war, durfte weder vor ihm erscheinen noch auf eine Gunst rechnen. Da er 774 zu Rom war, fand er, wie sehr seine Sänger hinter den römischen zurückständen, u. wie sehr der fränkische Kirchengesang von dem römischen abwiche. Desshalb bat er den Pabst Hadrian um Sänger; er erhielt deren zwei, Theodor u. Benedict, von welchen Carl den einen nach Metz, den andern nach Soissons schickte, um in den dortigen Singschulen die richtige römische Gesangsweise zu lehren. Zugleich befahl er allen Singmeistern der fränkischen Städte, ihre Antiphonarien von diesen Lehrern verbessern zu lassen, u. durch ihren Unterricht den ordentlichen Gesang wieder zu erlernen. Er hatte eine eigene Hofcapelle u. Hofsingschule, die er oft in eigener Person besuchte u. wobei er dann auch selbst die Schüler unterrichtete. Um dem Gesange in seinem ganzen Reiche aufzuhelfen, sorgte er nicht blos für Hebung der schon bestehenden Singschulen, z. B. neben Metz, Paris u. Soissons noch in Orleans, Sens, Tours, Lyon, Cambrai, Dijon im Frankenreiche, Fulda, St. Gallen, Reichenau u. a. mehr in Deutschland, sondern er schritt auch mit Verordnungen zur Errichtung neuer Schulen ein. In mehreren Capitularien bestimmte er, dass in allen Klöstern u. an allen bischöflichen Sitzen Schulen seien, in denen die Söhne der Adeligen u. Hörigen Unterricht in der Grammatik, M u s i k u. Arithmetik erhielten. In Generalien, die er an die Metropoliten, Bischöfe u. Aebte entsendete, schärfte er ihnen dasselbe ein. Im Concil zu Aachen 803 wird verordnet, dass, nachdem der gregorianische Gesang als der normale — „sicut psallit ecclesia romana“ — bestimmt sei, die Kirchenvorstände ihre Singschulen an geeigneten Orten einrichten sollen, u. „die Knaben in den öffentlichen Schulen sollen Psalmen, Noten, Singen u. dgl. lernen.“ Um 796 liess er nochmals 2 Sänger von Rom kommen, Petrus u. Romanus, von denen Petrus nach Metz kam, Romanus aber mit seinem authentischen Antiphonar in St. Gallen blieb. Ausserdem beauftragte Carl den Eginhard mit der Sammlung alter deutscher Volksgesänge, sowie den Paul Warnefried (Paulus Diaconus), lateinische Hymnen anzufertigen. Aber nicht blos für die practische Musik war Carl ein eifriger Beförderer, sondern auch die Betreibung der Theorie fand durch ihn einen kräftigen Anstoss. An den durch ihn angeregten u. eingerichteten Schulen u. wissenschaftlichen Anstalten war die Musik unter die sieben freien Künste gerechnet u. ihr durch Alcuin die zweite Stelle in den physikalischen Fächern eingeräumt. Dadurch kam das Musikstudium so zu Ehren, dass es als Mangel an Wissenschaftlichkeit angesehen wurde, wenn ein öffentlicher Lehrer hierin sich unwissend zeigte, u. dass es zum vollständigen Ruhme eines gefeierten Mannes gehörte, wenn von ihm auch

gesagt werden konnte, dass er Musik verstehe. Deutschland u. Frankreich haben sonach alle Ursache, den grossen Kaiser auch in musikal. Beziehung hoch zu ehren u. seine grossen Verdienste um die Tonkunst in unauslöschlichem Andenken zu erhalten.

Carl Borromäus, der heil. Erzbischof von Mailand, verdient hier einer besonderen Erwähnung, indem er mit der Realisirung der Beschlüsse des Kirchenrathes von Trient bezüglich der Kirchenmusik besonders voranging. Geb. d. 2. Oct. 1538 zu Arona aus einem altadeligen ital. Geschlechte, errang er am Ende seiner academischen Laufbahn das Doctorat beider Rechte. Als Abt der Benedictinerabtei zu Arona bewährte er sich hierauf als einen zwar unwillkommenen, aber heilsamen Reformator. Nachdem sein Oheim als Pius IV. den pabstlichen Stuhl bestiegen hatte, ward Carl nach Rom berufen, wo er sechs Jahre (1560—1566) in verschiedenen Aemtern die wichtigsten Dienste leistete. Unterdessen war er auch zum Cardinal u. Erzbischof von Mailand erhoben, u. so gerne er in seiner Diöcese verweilt hätte, liess es doch der Pabst nicht zu, da er seiner Weisheit u. Klugheit noch sehr bedurfte. Ein vorzügliches Verdienst gewann er dadurch, dass er als Cardinal-Staatssecretär die Angelegenheiten der allgemeinen Kirchenversammlung zu Trient, welche in dieser Zeit zum letzten Male berufen wurde, mit der ganzen Energie seines Geistes u. dem mächtigen Einflusse seines Ansehens beförderte, u. zur Durchführung der Beschlüsse rastlos beitrug. Ausser seiner Theilnahme an der Herausgabe des röm. Catechismus, des neuen Messbuches u. Breviers u. dgl. ward er auch als besonderer Kenner der Musik in die Commission gewählt, welche über die Zulassung u. Behandlung der Figuralmusik in der Kirche ihr Gutachten abzugeben hatte, u. er war es, welcher den Palästrina beauftragte, eine Messe zu componiren, die den Forderungen der Kirchenversammlung entspräche. Als er 1566 endlich seine Entlassung von Rom erwirkt hatte u. nach Mailand zurückgekehrt war, wendete er neben der Reformirung seiner Diözese nach den Beschlüssen des Concils seine Sorge der Kirchenmusik zu. Im ersten zu diesem reformatorischen Werke abgehaltenen Provinzialconcil (1576) weisen die Acten schon ein eigenes Capitel auf: „De officio magistri chori et ceremoniarum", worin unter anderm die Forderung gestellt wird, dass die Sänger, wo es immer möglich ist, Cleriker sein, jedenfalls u. alle Zeit aber im Chor in clerikaler Kleidung u. mit Chorrock erscheinen sollen. Ferners trifft ein anderes Capitel „de Musica et Cantoribus" Bestimmungen über die Beschaffenheit des kirchl. Gesanges, dass er ernst, würdig u. frei von allem leichtfertigen Wesen sei; die Orgel wird in der Kirche zulässig erklärt, nicht aber Flöten, Hörner u. andere Instrumente. Im 4. Mailänder Concil wird auch der Gebrauch von Instrumenten bei Processionen untersagt. Nachdem der hl. Erzbischof mit rastlosem Eifer für seine Kirche, seinen Clerus u. sein Volk die herrlichsten Einrichtungen getroffen u. die weisesten Verbesserungen vollzogen hatte, starb er zu Mailand den 3. Nov. 1584, den Ruhm eines der weisesten, kräftigsten u. frömmsten Bischöfe, die je die Kirche zierten, hinterlassend.

Carneiro, Manuel, ein Carmelitermönch, guter Orgelspieler u. Kirchencomponist, geb. zu Lissabon um die Mitte des 17. Jhdts., und gest. im Jahre 1695.

Caron, Firmin, ein berühmter Contrapunctist des 15. Jhdts. Er soll um 1420 in Frankreich geboren u. ein Zeitgenosse des Binchois,

Regis, Ockenheim u. A. gewesen sein, u. Binchois od. Dufay zum Lehrer gehabt haben.

Carpani, Giov. Antonio, ein venetianischer Componist um die Mitte des 17. Jhdts.

Carpani, Gaetano, CM. an der Jesuitenkirche zu Rom in der Mitte des vor. Jhdts., genoss sowohl als Compositionslehrer als auch als Kirchencomponist ein grosses Ansehen. Er hinterliess in Mscrpt. viele Messen, Psalmen, Motetten, Litaneien u. a. m.

Carpentras, eigentlich **Genet,** Eliazar, ein französischer Contrapunctist aus der 2. Hälfte des 15. Jhdts., geb. zu Carpentras, woher sein Beiname rührt. Unter Leo X. trat er in die päbstl. Capelle als Sänger u. gewann durch die Composition einiger Magnificate u. besonders der Lamentationen des Propheten Jeremias so sehr die Zuneigung des Pabstes, dass dieser ihn 1518 zum Bischof in partibus ernannte, nachdem er schon 1515 zur Stelle des ersten Sängers u. bald auch zum Amte des Capellmeisters vorgerückt war. 1521 ward er in Angelegenheiten des päbstl. Stuhles nach Avignon entsendet, von wo er erst nach dem Tode Hadrian VI. nach Rom zurückkehrte. Sein Todesjahr ist unbekannt. — Die genannten Lamentationen wurden in der päbstlichen Capelle alljährlich bis zum Jahre 1587 gesungen; von da an traten die Lamentationen Palästrina's auf Befehl Sixtus V. an ihre Stelle.

Carreira Antonio, CM. der Könige Sebastian u. Heinrich von Portugal, war ein fruchtbarer Kirchencomponist; viele seiner Werke (Lamentationen u. Motetten) bewahrt die königl. Bibliothek in Lissabon.

Carturi, Giuliano, Franciscanermönch u. Capellmeister des Klosters S. Francesco in Bologna, blühte um 1588. Durch Druck sind zu Venedig mehrere seiner Werke veröffentlicht worden.

Caruso, Luigi, geb. zu Neapel den 25. Sept. 1754, war CM. an der Cathedrale zu Perugia, u. schrieb neben sehr vielen Opern auch viele Kirchensachen.

Casali, Giov. Battista, 1759 CM. an S. Joan. in Lateran. zu Rom, gestorben im Juli des Jahres 1792, componirte eine grosse Menge von Kirchenstücken, von denen die Bibliothek des Abbate Santini in Rom eine grosse Auswahl enthält. Unter seinen Schülern befand sich auch Gretry.

Casati, Girolamo, CM. zu Mantua zu Ende des 16. Jhdts., componirte Vieles für die Kirche: „Harmonicae Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 voc."; Messen, Magnificate, Motetten, Psalmen u. dgl. — C., Francesco, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jhdts., war Organist an mehreren Kirchen dieser Stadt; von seinen Motetten finden sich einzelne in verschiedene Sammlungen aufgenommen. — C., Gasparo, aus Venedig, um die Mitte des 17. Jhdts. blühend, war als Vocalcomponist sehr geschätzt. — C., Teodoro, geb. zu Mailand um 1630, zuerst CM. an der Kirche S. Fidele, dann an der S. Sepolcro, zuletzt Organist im Dom (um 1667), machte sich durch mehrstimmige Messen u. Motetten bekannt.

Cascianti Claudio, aus der röm. Schule, hinterliess einige Messen, Motetten u. Psalmen zu 3, 4 u. 8 Stimmen.

Casciolini Claudio, wahrscheinlich der röm. Schule angehörig, war nach seinen noch vorhandenen Werken eine der grössten Zierden dieser Schule; die Zeit seiner Wirksamkeit scheint in den Anfang des 18. Jhdts. zu fallen. Einen reichen Schatz von den Compositionen C.'s verwahrt das Musikarchiv des Abbate Santini in Rom.

Casini Giov. Maria, ein florentinischer Priester, geb. um 1675,

bildete sich in Rom unter Matteo Simonelli in der Composition gründlich aus; zugleich suchte er sich unter Anleitung Bernardo Pasquini's, welcher damals das Wunder der Organisten war, im Orgelspiel die möglichste Vollendung zu verschaffen. Unter dieser doppelten Leitung reifte er zur vollendeten Tüchtigkeit eines Kirchenmusikers u. wurde als Organist an der Metropolitankirche in Florenz angestellt. 1706 gab er zu Rom einen Band vierstimmiger Motetten heraus, deren Styl vollkommen der röm. Schule entspricht; 1714 zu Florenz eine Sammlung Orgelstücke unter den Titeln: „Fantasie e Toccate d'intavolatura“ und „Pensieri per l'Organo in partitura“. Auch als scharfsinniger Theoretiker wird er gerühmt, indem er manches aus der griechischen Musiktheorie für die neuere Tonkunst nutzbar zu machen suchte.

Casparini Eugenio, eigentlich Caspar, geb. 1624 zu Sorau in der Niederlausitz, war der grösste Orgelbauer seiner Zeit. Nachdem er schon in seines Vaters Werkstatt die Orgelbaukunst erlernt hatte, vervollkommnete er sich darin bei seinem dreijährigen Aufenthalte in Bayern, worauf er sich nach Italien wandte u. in Padua sich niederliess. Daselbst lebte u. wirkte er 50 Jahre, u. viele grosse Kirchen nah und fern erhielten durch ihn vorzügliche Orgeln. Er starb den 12. Sept. 1706 zu Neuenwiese bei Görlitz. Sein Sohn Adamo Orazio, gest. 1745, arbeitete anfangs mit dem Vater in Gemeinschaft u. erwarb sich später ebenfalls den Ruf eines berühmten Orgelbaumeisters.

Cassiodòrus, Magnus Aurelius, ein berühmter röm. Staatsmann während der Gothenherrschaft in Italien, später Abt des Klosters Vivarium, war zwischen 465—479 zu Scillacium (Squillace in Calabrien) geboren. Nachdem er 50 Jahre lang als Staatsmann unermüdet gearbeitet hatte, zog er sich nach Unteritalien zurück, erbaute u. stiftete das Kloster Vivarium. 70 Jahre alt, übernahm er die Leitung desselben u. brachte es zu hoher Blüthe, indem er die Wissenschaft mit dem Mönchsleben verband. Er starb im Rufe der Heiligkeit um 570. Er schrieb sehr Vieles. In seinem Werke: „De artibus ac disciplinis liberalium literarum“ befindet sich auch ein Tractat über Musik, der für den Historiker noch immer Werth hat.

Castraten, im Deutschen auch Hämmlinge genannt, waren jene Sänger, welche in Folge der Entmannung ihrer Virilstimme verlustig gingen u. immer ihre Knabenstimme behielten. Diese unmenschliche Sitte, auf solche Weise dauernde Sopran- u. Altstimmen herzustellen, hat ihren Ursprung in Italien. In den kirchlichen Chören figuriren sie zum ersten Male urkundlich im Jahre 1601. Obwohl Clemens XIV. den Bann über die Operateure aussprach, konnte doch erst durch die kräftigen Massregeln der Franzosen, nachdem sie Italien in Besitz genommen hatten, dem Unwesen ein förmliches Ende gemacht werden. Seitdem werden in der päbtlichen Capelle die Sopran- u. Altpartien wieder wie ehemals durch Falset- od. Fistelsänger ausgeführt.

Catalano, Ottavio, geb. zu Enna in Sicilien zu Ende des 16. Jhdts., zuerst Abt u. Canonicus zu Catania, dann in der röm. Capelle, zuletzt als CM. an der Cathedrale zu Messina angestellt, war einer der Ersten, welcher den bezifferten Bass für die Orgel zu seinen Werken setzte.

Catalisano, Gennaro, ein Minorit, geb. 1728 zu Palermo, studirte in Rom die Musik u. wurde CM. an der Kirche S. Andrea delle Frutti daselbst. Aus Gesundheitsrücksichten kehrte er nach Palermo zurück, wo er 1793 starb. Mehr als durch seine Compositionen ist er

bekannt geworden durch ein theoretisches Werk: „Grammatica armonica fisico-mattematica" (Rom, 1781).

Catenacci, Gian Domenico, ein ital. Mönch, geb. zu Mailand in der ersten Hälfte des 18. Jhdts., gest. um 1800, war ein geschickter Componist u. grosser Orgelspieler.

Cathala, Jean, um die Mitte des 17. Jhdts. Musikmeister an der Cathedrale zu Auxerre, gab in den Jahren 1666—1683 mehrere Messen heraus (Paris).

Caurroy, François Eustache du, geb. 1549 zu Cherberoy bei Beauvais, gest. 1609 zu Paris, zeichnete sich durch ausserordentliche musikal. Kunstkenntnisse u. Fertigkeiten aus, wesshalb er von den Franzosen gewöhnlich „Prince de professeurs de musique" genannt wurde. Er war Canonicus an der hl. Capelle zu Paris, Prior in S. Aïoul de Provins u. CM. Carls IX., Heinrichs III. u. Heinrichs IV. („Preces ecclesiasticae", 2 Bücher [Paris, 1609]; „Mélanges de Musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls" [Paris, 1610]; „Missa pro defunctis, à 5 voc. u. a. m.)

Cavaccio, Giov., geb. zu Bergamo 1556, diente als vorzüglicher Sänger in München, Rom u. Venedig. 1581 wurde er DomCM. zu Bergamo, 1604 an der Kirche Maria Maggiore; er starb den 11. August 1626. In Mailand u. Venedig kamen eine grosse Menge seiner Kirchencompositionen heraus.

Cavi, Caterino, CM. an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli in Rom, blühte in der 2. Hälfte des 18. Jhdts. als fleissiger Kirchencomponist.

Cazutti, Maurizio, geb. 1620 zu Mantua, kam 1657 als CM. an die Kirche S. Petronio zu Bologna. Er starb 1677 zu Mantua.

Cecchelli, Carlo, CM. an S. Maria Maggiore in Rom, Nachfolger Benevoli's, von 1646—49, hat 1651 eine Sammlung vierstimmiger Messen ohne Begleitung herausgegeben.

Cento Giov. Antonio, ein Franziscanermönch, war zuerst CM. in Padua, 1660 an der Kirche S. Francesco in Bologna. Von ihm existiren viele Kirchencompositionen in Mscrpt.

Centorio Marc Antonio, geb. zu Vercelli am Ende des 16. Jhdts., studirte in Mailand die Composition. Hierauf zum Priester geweiht, erhielt er ein Canonikat in seiner Vaterstadt u. nach einiger Zeit die Capellmeisterstelle an S. Maria Maggiore daselbst.

Ceracchini, Francesco, geb. 1748 zu Asina lunga, wurde 1796 CM. an der Cathedrale zu Siena, leistete sowohl als Kirchencomponist als auch als Lehrer des Contrapunctes viel.

Cerone, Domenico Pietro, geb. 1566 zu Bergamo, empfing nach vollendeten Studien die Priesterweihe. Er widmete sich auch der Musik, leistete an mehreren Kirchen u. Capellen Spaniens als Sänger Dienste, bis er 1608 zum CM. in Neapel ernannt wurde. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. 1613 gab er ein theoret. Werk heraus, welches unter die berühmtesten, reichhaltigsten u. seltensten Werke dieser Gattung gehört. Es führt den Titel: „Il Melopeo Y Maestro Tractado de Musica theorica y pratica, enque se pone por extenso, loque uno para hazerse perfecto Musico ha menester faber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII Libros. compuesto per el. R. D. Pedro Cerone de Bergamo, Musico en le Roal Capilla de Napoles." In Napoles. Anno 1613. Fol. (Die Proske'sche Bibliothek besitzt ein Exemplar.) Von ihm hat man auch: „Regole per il Canto fermo" (Neapel, 1609.)

Ceretto, Scipione, Theoretiker, Componist u. Lautenspieler, geb. 1546 zu Neapel, gab 1601 daselbst ein schätzenswerthes Buch über den improvisirten Contrapunct heraus.

Certon, Pierre, Musikmeister an der Saint-Chapelle in Paris, ist einer der besten französ. Componisten aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts.

Cesati, Bartolomeo, ital. Componist aus der zweiten Hälfte des 16. Jhdts.

Cesena, Giov. Battista, ein Barfüssermönch in einem Kloster im Kirchenstaate, war ein sehr fruchtbarer Kirchencomponist; sehr viele seiner Werke erschienen von 1605—1621 meist zu Venedig im Druck.

C. f. od. **C. F.** = Cantus firmus.

C fa ut, s. Solmisation.

Champiow, Antoine, war unter der Regierung Heinrich IV. als Orgelspieler berühmt. In der Münchner Bibliothek liegt eine 5stimmige Messe von ihm. Sein Sohn Jacques C. u. sein Enkel André C. waren ebenfalls berühmte Organisten unter Ludwig XIII. Letzterer starb zu Paris 1670.

Chanterelle nennen die Franzosen die höchste Saite auf der Violine (die E-Saite od. Quint) u. überhaupt auf den mit Darmsaiten bezogenen Instrumenten.

Charakter (vom griech. χαράσσειν — einschneiden, einprägen) ist der Inbegriff der eigenthümlichen Merkmale u. Eigenschaften eines Dinges od. einer Person, od. das Gepräge, wodurch ein Ding od. eine Person von andern unterschieden ist. Ein Kunstwerk hat Charakter od. ist charakteristisch, wenn der Künstler ihm durch eine kräftige Darstellung des Grundgedankens ein eigenthümliches Gepräge gegeben, diesen Grundgedanken durch entsprechende Mittel zum Ausdruck gebracht hat. Bei einem musikal. Kunstwerke geschieht dies durch die passenden Tonformen, durch die Harmonie u. den Rhythmus, sowie durch die entsprechendsten Tonwerkzeuge.

Charakteristisch ist Alles, was durch bestimmte Merkmale sich von andern Gegenständen unterscheidet. Man redet darum in der Musik von charakteristischen Tönen, welche demnach die einzigen sind, durch welche eine Tonart von der andern sich unterscheidet; so z. B. sind in D dur gegenüber der Tonart C dur das Fis u. cis die charakteristischen Töne; bezüglich der alten Tonarten vgl. Kirchentonarten.

Frägt es sich um die Charakteristik der verschiedenen (neueren) Tonarten, so findet sich eine eigenthümliche Verschiedenheit zwischen dur u. moll, indem ersteres heiter u. freundlich klingt, letzteres mehr trüb u. düster erscheint. Will man einen Unterschied zwischen den einzelnen Tonarten derselben Gattung, z. B. der Tonart C dur u. A dur, finden, so liegt er nicht in inneren (ästhetischen) Gründen, sondern blos in äusseren (technischen) od. akustischen, indem etwa bei Geigeninstrumenten die Tonsätze in den Tonarten, wo viele bedeckte Töne vorkommen, weniger hell klingen als solche, bei denen man mehr offene Saiten anwenden kann. Auch mag die höhere Lage der Töne die Melodie od. Harmonie dünner u. einschneidender klingend gestalten, aber das Wesen, der eigentliche Charakter wird dadurch eigentlich nicht berührt, obwohl auch nicht geläugnet wird, dass all dies als secundäres Mittel in Anwendung kommen kann. Eine Melodie, welche der wahre

Ausdruck der Fröhlichkeit ist, wird dies bleiben, mag sie in E dur od. H dur od. F dur spielen. Unsre Tonarten in Dur sowohl als Moll sind nur Transpositionen der zwei Hauptgattungen C dur u. A moll, u. bleiben sich in ihrem inneren Wesen, in ihren Verhältnissen immer gleich. Anders verhält es sich bei den alten od. Kirchentonarten (sieh diesen Artikel).

Charpentier, Marc Antoine, von Laborde als „le plus savant musicien de son temps" bezeichnet, wurde 1634 zu Paris geboren. Seine musikal. Studien machte er zu Rom unter Carissimi's Leitung. Nach Paris zurückgekehrt, bekam er bei Hof mehrere Anstellungen, bis er Capellmeister an der hl. Capelle und zuletzt an der Jesuitenkirche wurde. Er starb im März 1702. Von seinen Compositionen werden neben seinen Opern von Kennern besonders seine Motetten wegen ihres klassischen Styles und der vortrefflich gearbeiteten Fugensätze geschätzt. In der letzten Zeit seines Lebens zog er sich ganz von der Bühne zurück und arbeitete nur für die Kirche. — Sein Sohn Jean Jaques Beauvarlet C., geb 1730, war ein ausgezeichneter Organist und zuletzt an der Notre-Dame-Kirche zu Paris angestellt. Durch die Revolution seiner Stelle beraubt, starb er aus Kummer im Mai 1794. Er componirte viele Orgelstücke, Messen, Hymnen und dergl.

Charwoche, Hebdomas sancta, die hl. Woche, nimmt ihren Anfang mit dem **Palmsonntag, Dominica Palmarum,** und umfasst die Tage bis zum hl. Osterfest. Das ist die Zeit der erhebendsten, ergreifendsten und schönsten Ceremonien, wo die Kirche ihre ganze Liebe zu Jesu ihrem göttlichen Bräutigam in vollendestem Ausdrucke zeigt und die Herzen der Gläubigen unwiderstehlich in den Kreis ihrer heiligen Gefühle des Mitleidens und Trauerns hineinzieht. Handelt es sich ja um die Erinnerung an das höchste Geheimniss, an die wichtigste Begebenheit für jeden Menschen — an das Leiden und Sterben Jesu, an die Erlösung! — Alles was zu ceremoniellem Gebrauche dient, wird geweiht und gesegnet; darum die feierliche Weihe der Palm- oder Oelzweige, mit denen die Procession stattfinden soll. Die Weihe selbst hat viele Aehnlichkeit mit dem Messritus: sie besteht aus einer Antiphon: „Hosanna Filio David," einer Epistel, einem Evangelium, einer Präfation mit folgendem Tractus und mehreren Orationen. Anstatt des Graduale singt der Chor das „Collegerunt" oder „In monte Oliveti." Auch während der Austheilung der gesegneten Palmzweige an den Clerus und die Gläubigen ist der Chor beschäftigt, er hat die Ceremonie mit dem Gesang der Antiphonen „Pueri Hebraeorum" zu begleiten. Nach der Austheilung ruft der Diacon: „Procedamus in pace (Lasst uns im Frieden ziehen)," der Chor antwortet: „In nomine Christi. Amen. (Im Namen Christi. Amen)" und die Prozession zieht begleitet von dem Gesange „Cum appropinquasset" oder anderer Antiphonen, durch die Kirchenpforte hinaus in's Freie, um den Einzug Jesu in Jerusalem darzustellen. Bei der Zurückkunft des Zuges an der Kirche, tritt ein Theil der Cantoren hinein, schliesst die Thüre und singt: „Gloria laus et honor," worauf der Clerus ausserhalb der Thüre es wiederholt; die Cantoren in der Kirche fahren fort, die zweite, dritte, vierte Strophe dieses Hymnus zu singen, worauf jederzeit der Clerus mit „Gloria Laus etc." antwortet. Nach Beendigung des Gesanges klopft der Subdiacon mit dem Fusse des Kreuzes an die Thüre; sie öffnet sich, die Prozession geht im Mittelschiff gegen den Altar (der Chor singt unterdessen die Antiphon: „Ingrediente Domino"), worauf der Clerus sich in die Sacristei begiebt, um zur hl. Messe sich anzukleiden.

Der Hymnus „Gloria Laus et honor" wird dem Bischofe Theodulph von Orleans zugeschrieben. Dieser wurde, angeklagt als sei er in eine Verschwörung gegen den Kaiser Ludwig den Frommen verwickelt, zu Angers in's Gefängniss geworfen. Als am Palmsonntag die Prozession, welcher auch der Kaiser beiwohnte, gerade an dem Fenster des Kerkers, worin Theodulph gefangen lag, vorüberzog, sang der Bischof diesen Hymnus in heiliger Stimmung. Der Kaiser wurde davon so gerührt und angegriffen, dass er seinen Gefangenen frei liess und wieder auf den bischöflichen Stuhl einsetzte. — Im höheren Mittelalter beschränkte man an vielen Kirchen die Prozession nicht blos auf den Gang um die Kirche, sondern man zog um die Städte und Ortschaften herum, dabei trugen 4 Priester das hl. Sacrament (corpus Domini) auf einer entsprechend geschmückten Bahre mit. Sobald man an das Stadtthor zurück kam, gingen 5 Singknaben auf den Thorthurm und sangen von da aus mit ihren reinen und hellklingenden Stimmen den Hymnus „Gloria Laus;" unten am Thurme vor dem Stadtthor lagen Priester und Volk auf den Knieen und sangen es nach etc. Nach Vollendung des Gesanges setzte sich die Procession wieder in Bewegung zur Kirche, vor welcher die Priester die Bahre mit dem hl. Leib des Herrn quer über den Weg stellten; die Procession zog daran vorüber, und unter Kniebeugungen sang der Clerus: „Ave rex noster etc." —

Der Palmsonntag trägt diesen Namen schon seit den ältesten Zeiten; Sacramentarien aus dem 5. Jhdt. nennen ihn „Dominica ad palmas" oder „in palmas;" die Palmenprocession scheint im 6. oder 7. Jhdt. aus dem Oriente in die lateinische Kirche herübergekommen zu sein. — An die Procession schliesst sich unmittelbar das Amt der hl. Messe an; die heilige Freude, welche bisher herrschte, macht nun der Trauer Platz, die fortan der Character der ganzen Woche ist. Die Messe des Palmsonntags ist noch ausgezeichnet durch den Gesang der Passion oder Leidensgeschichte Jesu nach Matthäus. — Der zweite bedeutungsvolle Tag der Charwoche ist der **Gründonnerstag, Feria V. in Coena Domini.** Er wird am Mittwoch Nachmittags durch die Matutin und Laudes des Officiums, die Trauer- oder Rumpelmette geheissen, eingeleitet. Die Feier dieses Tages datirt sich von den frühesten Zeiten her. Der Matutinus tenebrarum beginnt ohne Invitatorium und Hymnus mit der Antiphone des ersten Psalmes, hat als Lectionen in dem ersten Nocturn die Klagelieder Jeremiä (s. Lamentationen), in dem zweiten Lesungen aus den Schriften der hl. Väter, in dem dritten aus den Apostelbriefen ohne Benediction und Schlussspruch („Tu autem Dne, miserere;") auch fehlt ohne Homilie und Evangelium. An die Matutin schliessen sich die Laudes, nach deren Psalmen und Antiphonen alsogleich die Antiphon zum „Benedictus" folgt mit der feierlichen Absingung dieses Canticums. Die Recitation des „Miserere" mit der Oration des Tages macht den Beschluss. In gleicher Weise wird auch das Officium an den folgenden Tagen gehalten.

Die hl. Messe, in weisser Farbe, der Farbe der Freude, gelesen, entbehrt. wie des Ps. „Judica" im Stufengebete, so auch des „Gloria Patri" im Introitus; die Freude am Gründonnerstag, als dem Einsetzungstage des hl. Altarssacramentes, will sich nicht laut aussprechen. Dafür ertönt wohl noch das Gloria, und es schallen ihm die Klänge der Orgel und aller Glocken nach; diess ist aber auch der letzte Freudenruf bis zum Gloria und Alleluja des Charsamstags; jetzt verstummen die Orgel und die Glocken, und in stiller Trauer vollziehen sich die Ceremonien, nur begleitet von ruhigen, gedehnteren Gesängen, ent-

6*

sprechend den Gefühlen des Mitleidens und der liebevollen Theilnahme der Kirche an dem grossen Opferleiden ihres Bräutigams. — Da an diesem Tage überall nur ein einziges hl. Messopfer gefeiert wird, so findet nach der Communion des Priesters auch noch zur besondern Erinnerung an das letzte Abendmahl eine allgemeine Communion des ganzen Ortsclerus und der Gläubigen statt, während welcher der Chor Gesänge zu Ehren des allerh. Altarssacramentes singen kann. Am Schlusse der Messe wird das hl. Sacrament an einen Seitenaltar übertragen, wobei der Hymnus „Pange lingua" gesungen wird. — In bischöflichen Kirchen folgt dann die feierliche Oelweihe; auch daran betheiligt sich der Sängerchor, was in dem Pontificale einzusehen ist. Ebenso ist es mit der Fusswaschung oder dem Mandatum, jener schönen Ceremonie, durch welche die liebevolle Herablassung Jesu Christi, da er nach dem Abendmahle den Jüngern die Füsse wusch und sie zur gegenseitigen Liebe ermahnte, in Erinnerung gebracht wird.

Der folgende Tag, **Charfreitag**, **feria VI. in Parasceve**, ist in der katholischen Kirche ein Tag der tiefsten Trauer und wurde von jeher mit solchen Gefühlen, mit hohem Ernste, in feierlicher Stille, strengem Fasten und unter düstern Trauerceremonien beim Gottesdienste gefeiert. Die Liturgie dieses Tages beginnt mit Absingung einer Prophetie, Oration und Lection, worauf ein Tractus folgt (139. Ps., Klage über die andrängenden Feinde) und die Passion nach dem Evangelisten Johannes. Nun werden die feierlichen Gebete für die gesammte Kirche, für den Pabst, für alle Bischöfe und den Clerus, für Ketzer und Schismatiker, für Juden und Heiden verrichtet, zu welchen Gebeten der Bischof oder Priester in einer im Tone der Präfation gesungenen Aufforderung alle Gläubigen einladet. Vor jeder der Orationen ruft der Diacon: „Flectamus genua," der Subdiacon: „Levate," nur vor der Oration für die Juden unterbleibt der Ruf und die Kniebeugung, weil sie den Heiland dadurch verhöhnten, ebenso am Schluss der Oration das „Amen," weil diese Bitte nie ganz erfüllt werden wird bis zum Tage des Weltgerichtes. Nach diesen Gebeten enthüllt der Celebrant allmählig das Bild des Gekreuzigten, welches seit dem Passionssonntage mit einem blauen Tuche bedeckt war, uud singt dabei: „Ecce lignum crucis" („Sieh, das Holz des Kreuzes."), die assistirendeu Priester setzen den ergreifenden Gesang fort: „in quo salus mundi pependit" („an welchem das Heil der Welt gehangen") und der Chor antwortet: „Venite adoremus!" („Kommet, lasset uns anbeten!"); so dreimal in immer höheren Tone. Nachdem das Crucifix ganz enthüllt ist, legt es der Priester ehrfurchtsvoll auf ein schwarzes Tuch nieder, küsst nach dreimaligem Fussfalle die Wunden Christi, was nach ihm die Altardiener und die Gläubigen thun. Diese Anbetung oder Adoration ist jedoch keine eigentliche Anbetung, wie sie dem Allerhöchsten selber und allein gebührt, sondern ist das προςκυνεῖν der Orientalen: zum Ausdruck der innigsten Ehrfurcht kniefällig verehren. Während dieser Verehrung oder Adoration des Kreuzes werden vom Chore die rührenden und eindringlichen Improperien gesungen, in welchen Gott seinem Volke die Wohlthaten vorhält, die er ihm erwiesen, die es aber mit Undank und mit dem schmerzvollsten und schmählichsten Tode, den es dem Heilande bereitete, vergolten hat. Eine der schönsten und tiefgefühltesten Compositionen dieser Improperien hat Palästrina geliefert; sie bilden noch heutzutage einen Glanzpunkt der die hl. Ceremonien des Charfreitags begleitenden Gesänge in der Sixtina zu Rom. Der ganze Ritus ist sehr alt uud findet sich bereits im 5. Jahrhunderte.

Nach dieser feierlichen Verehrung des Kreuzes wird unter Absingung des Hymnus „Vexilla regis prodeunt“ das Allerheiligste unter tiefer Verhüllung vom Nebenaltare oder aus einer Capelle, wohin es Tags vorher gebracht ward, auf den Hochaltar getragen und es beginnt die Missa praesanctificatorum, d. i. die Aufopferung einer Tags vorher consecrirten Hostie, woran sich der Chor mit Gesang nur durch die Responsorien betheiligt. Nach der Messe pflegt die Tags vorher schon consecrirte zweite Hostie in Procession an einen eigenen, mit Blumen und vielen Lichtern verzierten und erhellten Ort getragen und zur Anbetung in der Monstranz ausgesetzt zu werden; die Procession begleitet der Chor mit dem Responsorium: „Tenebrae factae sunt“ oder mit der Ant. „Caligaverunt,“ oder andern passenden Gesängen.

Nachmittags findet wieder die Vorfeier des Charsamstags durch Absingung der Trauermette, wie an den zwei vorhergehenden Tagen statt. Am Abende wird an manchen Orten eine sogenannte hl. „Grabmusik“ abgehalten, eigentlich eine feierliche Anbetung des in der Monstranze ausgesetzten allerheil. Leibes Jesu Christi, so genannt von dem Orte der Aussetzung, welcher in vielen Kirchen eine verzierte Grabhöhle, das Grab, worin der hl. Leichnam Jesu bestattet wurde, darstellt. Bei dieser sogenannten Grabmusik haben sich grosse Missbräuche eingeschlichen, indem hiebei von kirchlicher Musik fast überall abgesehen, und Tonwerke, welche oft theatralischen oder doch unkirchlichen Character haben, aufgeführt werden. Solche Musik beeinträchtigt und stört den Ernst des Ortes und Tages, und wird die Kirche oft zum Concertsaal, wo die Zuhörer nicht der Andacht wegen sich einfinden. Die Eichstätter Pastoralinstruction untersagt solche (Oratorien-)Musik gänzlich und gestattet nur eine andächtige Musik, etwa das „Stabat mater“ und ähnliche der kirchlichen Stimmung angemessene und erbauende Gesänge, während der Priester vor dem Allerheiligsten knieend anbetet; es ist nur eine wahrhaft heilige Musik zu dulden, welche der Trauer der Kirche, dem Schmerze und der Andacht der Gläubigen Ausdruck leiht.

Die Feier des **Charsamstages** beginnt mit der Segnung und Weihe des neuen Feuers vor der Kirchenthüre, wobei dem Chore obliegt, die Responsorien zu sprechen; damit ist verbunden die Segnung der 5 Weihrauchkörner, die der Osterkerze eingefügt werden. Auf dem Rückwege ertönt beim Anzünden der dreiarmigen Kerze der Ruf des Diacons: „Lumen Christi“ („Licht Christi!“) dreimal mit erhöhter Stimme, und ebenso oft antwortet der Chor mit den übrigen Geistlichen: „Deo gratias!“ Es bemächtigt sich nunmehr Aller eine heilige Freude, dass durch Christus den Auferstandenen der Welt das wahre Licht der Wahrheit und Beseligung gebracht worden, durch Christus, welcher selbst das ewige Licht im dreieinigen Gotte wohnt. Während des unvergleichlich schönen Preis- und Freudengesanges „Exultet,“ den nun der Diacon singt, werden die 5 Weihrauchkörner auf die Osterkerze befestigt und diese Kerze sowohl als auch die andern und alle Lampen in der Kirche angezündet. Der darauffolgende Gesang von 12 Prophezien führt alle im alten Testamente enthaltenen Vorbilder und Verheissungen der Auferstehung des Gottmenschen vor und wird durch eine nach jeder Prophezie eingereihte Oration mit Vorausschickung des „Flectamus genua“ — „Levate“ unterbrochen; nach der 4., 8. und 11. aber singt der Chor einen Tractus. Hierauf wird zur Taufwasserweihe geschritten, wobei die Schola die Antiphon: „Sicut cervus ad

fontes“ (Wie der Hirsch sich sehnt nach der Wasserquelle“) absingt und die Sehnsucht einer sündigen Seele nach dem Bade der Wiedergeburt zum Ausdruck bringt. Die Weihegebete haben den Präfationston und fordern den Chor zu Responsorien auf. Nachdem Weihacte, während der gesammte Clerus zum Hochaltare zurückkehrt, wird die Fürbitte aller Heiligen angerufen, dass alle, welche auf den Tod Christi getauft, und der Sünde abgestorben sind, mit Jesu zu einem neuen Leben der Tugend und Heiligkeit auferstehen mögen. Hiezu ist vorgeschrieben die Allerheiligen-Litanei, welche heute duplicirt wird, d. h. einige Sänger singen eine Bitte oder den Namen eines Heiligen mit „ora pro nobis etc.“ vor, und der Chor sammt dem Clerus wiederholt das Ganze. Bei dem Rufe „Peccatores“ begiebt sich der Celebrant in die Sacristei, um sich zum hl. Messopfer anzukleiden und kehrt nach dem Agnus Dei zum Altar zurück; der Chor beginnt das „Kyrie eleison“ im Choral. Kaum aber ist das Gloria angestimmt, so ertönt neben dem Geläute aller Glocken auch die Orgel wieder und begleitet den freudenvollen Engelgesang. Nach der Epistel bricht der Celebrant in den Jubelruf: „Alleluja“ aus, welchen er dreimal, jedesmal mit erhöhter Stimme singt, und den der Chor in der nämlichen Tonhöhe wiederholt. So ist die Osterfreude zum voraus verkündet, und alsbald fordert der Chor auf, den gütigen Gott zu loben, sowohl durch Psalmvers: „Confitemini,“ als durch den darauffolgenden Tractus: „Laudate.“ Abweichend vom gewöhnlichen Messritus ist, dass heute weder ein Offertorium noch ein Agnus Dei gesprochen und gesungen wird, da die Kirche ob der Freude über den auferstandenen Heiland des Opfers des Lammes Gottes nicht gedenkt, sondern nur für das grosse Geheimniss der Auferstehung und Erlösung so zu sagen Aug und Ohr hat. Nach der Communion des Priesters singt der Chor die Vesper, welche mit der Messe verflochten ist und nur aus dem 116. Psalm und dem Magnificat mit den zuständigen Antiphonen, — alles im feierlich jubelnden VIII. Tone — besteht. Abgeschlossen wird die Feier mit dem österlichen „Ite missa est, alleluja, alleluja“ und dem Johannisevangelium. In der Messe des Charsamstags hat die Kirche die Auferstehung des Herrn vigilienartig anticipirt; am Abende des Tages jedoch begeht sie im Officium die festliche Feier dieses Geheimnisses.

Die **Auferstehungsfeier** (welche aber nicht alle Ritualien kennen) vollzieht sich nach dem Rituale Ratisbonn majus, womit auch andere z. B. das Salzburger der Hauptsache nach übereinstimmen, in folgender Weise: der Clerus und Chor begibt sich zu geeigneter Stunde am Abend des Charsamstags zum „heil. Grabe“ und betet dort knieend eine Zeit lang still, während dessen Alle ihre Kerzen anzünden. Der Officiator trägt dann nach geschehener Incensation, ohne Intonation und Segen, das Allerheiligste auf den Hochaltar; der Chor aber begleitet die Procession mit feierlichem Gesange des Hymnus „Aurora coelum purpurat.“ Am Hochaltare stimmt nun der Priester den Versikel an: „Surrexit Dominus etc.“ (℟. „Qui pro nobis pependit in ligno, alleluja“) mit der in Rituale verzeichneten Oration, worauf er die Benediction mit dem Sanctissimum ertheilt. Dem Chore obliegt, wie sonst, das „Tantum ergo etc.“ zu singen. Wo die Matutin nicht vorher gesungen worden ist, kann auch (am Hochaltare) das „Te Deum“ würdig der Feier eingefügt werden. Nach dem Segen und der Einsetzung des Allerheiligsten lassen einige Ritualien die Marian. Antiphon: „Regina coeli,“ andere, wie das Regensburger und dergl. den Gesang: „Surrexit Christus hodie,“ oder abwechselnd auch das deutsche

Lied: „Christ ist erstanden," vom Volke gesungen zu, — nicht aber vorher. Das der Priester dreimal „Christus ist erstanden!" mit dem SS. in der Hand anstimmt, ist unliturgisch; ein dreimaliges Lärmen mit Trompeten und Pauken vollends verwerflich!

Auch bei dieser Gelegenheit zeigte das gemüthvolle Mittelalter (12., 13. Jhdt.) seine Lebendigkeit im Glauben durch dramatische Behandlung und plastische Darstellung der hl. Begebenheit. Frauen war (doch nur in einigen französischen Kirchen) die Ehre zugespsochen, am hl. Grabe die Rolle der 3 hl. Frauen, welche nach der biblischen Erzählung zum Grabe Jesu kamen und aus dem Munde des Engels vernahmen: „Er ist nicht mehr hier; Er ist auferstanden," mit lieblichem Gesange darzustellen, und nachdem ein als Engel gekleideter Knabe ihnen entgegnet: „Alleluja, resurrexit Dominus, surrexit Leo fortis Christus Filius Dei," erhob das Volk seine Stimme und sang „Te Deum laudamus." Seit dem 15. und 16. Jhdt. ist diese Feierlichkeit auf den jetzigen Ritus eingeschränkt worden; doch bediente man sich hiebei eine ziemliche Zeit lang nur des im Grabe ruhenden Crucifixes; die Aufsetzung des Allerheiligsten im Grabe selbst ist erst spätern Ursprungs, weniger den Vorschriften der Kirche entsprechend. Ueberhaupt war das Ganze nicht allgemeine Feier der Kirche, das römische Ritual kennt sie nicht; selbst in den einzelnen Kirchen wurde sie mit einigen Modificationen abgehalten. (Vgl. Schubiger, Sängerschule von St. Gallen, pag. 69. Clément, Hist. gén. de la Musique rélig. p. 221. Dr. Ap. Maier, „die Liturg. Behandlung des Allerheiligsten." Regensburg. Manz. 1860.)

Checchi, geb. zu Pisa 1749, vollendete seine musikalischen Studien unter Oraz. Mei, Capellmeister zu Livorno, wo er auch ferner verblieb. Er hat viele Kirchen-Compositionen geliefert.

Chein, Louis, geb. zu Beaune um die Mitte des 17. Jhdts., ein französischer Priester, war vorerst als Capellmeister an der hl. Capelle in Paris, später an der Cathedrale zu Quimpercoretin angestellt; seine Kirchencompositionen waren geschätzt.

Chenevillet, Pierre, Musikmeister und Canonicus an S. Victor zu Clermont, blühte in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts.

Chenié, Marie Pierre, geb. den 8. Juli 1773 zu Paris, hatte schon in seinem 16. Jahre eine Messe componirt. Er versah zu Paris theils im Theater, theils in der Capelle des Königs die Stelle eines Contrabassisten, einige Zeit war er auch Organist. Er componirte, ausser Instrumentalsachen, mehrere Messen, Motetten und andere Kirchenstücke.

Cherici, Sebastiano, geb. 1647 bei Bologna, um 1684 CM. zu Pistoja, dann an der Academie dello Spiritu santo in Ferrara, veröffentlichte zu Bologna mehrere kirchliche Musiken im Druck.

Cherubini, Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore, geb. 8. Septbr. 1760 zu Florenz, genoss frühzeitig guten Musikunterricht, so dass er in seinem 13. Jahre schon eine Messe mit grossem Beifall zur Aufführung brachte. Der Grossherzog Leopold von Toscana, auf ihn aufmerksam geworden, setzte ihm eine Pension aus, damit er seine Studien unter Sarti zu Bologna vollenden könnte. Vier Jahre (1778—82) blieb er bei diesem und erwarb sich tiefe Kenntnisse seiner Kunst, welche allen seinen spätern Werken den Stempel der Gediegenheit aufdrückten. Er begann hierauf eine rege Thätigkeit für die Bühne und schrieb viele Opern, ging 1784 nach London, 1786 nach Paris, wo er vom Jahre 1788 an immer, einigen Aufenthalt in Wien abgerechnet,

blieb. Sehr vortheilhaft wirkte auf ihn die nähere Bekanntschaft mit den Werken Haydn's und Mozart's, — seine Gedanken wurden tiefer, seine Harmonie kühner, seine Instrumentation reichhaltiger. — Nach der Restauration der Bourbonen wurde er zum kgl. CM. ernannt und hatte als solcher die Musik in der Hofcapelle zu leiten, was seiner bisherigen Thätigkeit eine veränderte Richtung gab und ihn auf die Kirchencomposition hinleitete. Der ordinäre Dienst der kgl. Capelle bestand in einer stillen Messe, während welcher die Capellmusiker Musik zu machen hatten. Obwohl C. sich bei der Composition derartiger Musikwerke der Kürze befleissigte, so geschah es doch auch manchmal, dass die Aufführung eines oder zweier solcher Tonstücke die Zeitdauer der ganzen hl. Messe ausfüllte. Darin ist auch der Grund zu suchen, warum unter C.'s Werken so wenig vollständige Messen sich finden. (Doch schrieb er 11 grosse Messen, und die vereinzelnten Kyrie, Gloria etc. machen auch 5 Messen aus.) Aus dieser Epoche seines Lebens stammen seine 4 grossen Messen, ein Credo für 8 Stimmen, eine Litanei, ein Requiem für gemischten Chor und eines für dreistimm. Männerchor (für seine Exequien), und viele andere kleine Stücke. 1821 ward er Director des Conservatoriums in Paris, nachdem er schon vorher seit 1816 als Professor der Composition daselbst fungirt hatte. Sein Lehrbuch der Composition und der Fuge gab er 1835 heraus. Er starb den 15. März 1842 zu Paris. Ein Kritiker sagt von seinen Werken: „In Allem, was Cherubini geschrieben, stossen wir auf nichts Unedles, geschweige denn Gemeines. Der höchse Adel herrscht in seiner Schreibart. Seine Melodieen verschmähen den blos sinnlichen Reiz; oft fliessen sie in wunderbarer Einfachheit dahin, meistens werden sie aber von den kunstvollen Harmonien getragen, in deren Combination er den grössten Tonsetzern ebenbürtig ist. — Seine Kirchenwerke zeichnen sich aus durch Erhabenheit der Gedanken, Tiefe der Auffassung, Adel des Ausdrucks, Reichthum der Harmonie und leuchtende Klarheit in allem Polyphonen und Harmonischen." Sie sind Meisterwerke religiöser — aber nicht kirchlicher Tonkunst, gleich denen Beethovens.

Chiaula Maurus, geb. zu Palermo um die Mitte des 16. Jhdts., trat 1544 in das Benedictinerkloster, C. Martin daselbst und zeichnete sich durch seine musikalischen Kenntnisse sehr aus. Von seinen vielen Compositionen sind nur: „Sacrae cantiones, quae octo tum vocibus, tum variis instrumentis chorisque conjunctis ac separatis concini possunt," 1590 zu Venedig in Druck erschienen. Ueberhaupt war er durch den Satz für mehrere Chöre in ganz Italien berühmt. Er starb 1600.

Child, William, geb. zu Bristol 1605, wurde 1631 Baccalaureus der Musik zu Oxford, später Organist an der S. Georgskapelle in Windsor; nach der Restauration war er Singmeister an der königl. Capelle und starb zu London 1696. Er componirte Vieles für die Kirche.

Chor, (griech. χορός, lat. Chorus, ital. Coro, franz. Choeur) bedeutet zunächst eine Vereinigung von Personen zum Vortrag eines Gesangstückes mit oder ohne Instrumentalbegleitung. Je nach den Bestandtheilen, aus denen der Chor zusammengesetzt ist, gibt es: einen Männerchor, der aus lauter männlichen Stimmen (Tenor, Bass), Frauenchor, der nur aus weiblichen Stimmen, (Sopran, Alt), gemischten Chor, der aus beiden Gattungen, also aus Sopranen, Alten, Tenoren und Bässen besteht. Gewöhnlich versteht man unter Chor auch das Musikstück selbst, welches von einer solchen Vereinigung von Sängern ausgeführt werden und den Gefühlsausdruck einer Gesammtheit darstellen soll. Theilt sich diese Gesammtheit in verschie-

denen Gefühlsausdruck, so wird diess durch Doppelchöre, drei-, vierfache Chöre bezweckt. Diese Abtheilung kann aber auch bei Gleichförmigkeit der Stimmen vom Componisten zur grössern Entfaltung der musikalischen Kunst angewendet werden. Je nach der Anzahl der ausführenden Stimmen hat man ein-, zwei-, drei- oder mehrstimmige Chöre; der Styl kann ein freier oder gebundener sein. Sind die Chöre mit Instrumentalbegleitung versehen, so kann diese entweder blos die Singstimmen verstärkend oder auch selbstständig sein.

Da der Chorgesang mehr durch die Massen wirksam ist, so dürfen die Singstimmen nur mit einfacheren Melodieen bedacht werden, wogegen die etwa darein verflochtenen Solopartieen in grösserer Feinheit und kunstreicherer Bildung auftreten können. Ebenso müssen die Textworte, welche einem Chore zu Grunde liegen, einfach und in gedrängter Kürze einen angemessenen Gedanken aussprechen, was namentlich bei Fugen von der grössten Bedeutung ist. — Mit dem Namen Chor bezeichnet man auch bei Clavierinstrumenten die Anzahl gleichgestimmter Saiten, welche durch eine einzige Taste angeschlagen werden; wesshalb man von einem Pianoforte sagt, es sei z. B. dreichörig, wenn drei Saiten für einen Ton und einen Hammer bestimmt sind. Ebenso nennt man bei der Orgel die zu einer Taste gehörigen Pfeifen ein Pfeifenchor, insbesondere bei den Mixturen.

Endlich bezeichnet man mit dem Worte Chor auch den Raum der Kirche, welcher für die Musik bestimmt ist und wo sich die Orgel befindet; eigentliche Musikchöre wurden durch die Einführung der Orgel in die Kirche nothwendig; früher befanden sich die Kirchensänger im Presbyterium, nahe dem Altare, da sie mit dem Clerus gleichsam Einen Körper bildeten. In den Klöstern ist Chor derjenige Platz, wo das Officium täglich allgemein laut gebetet oder gesungen wird. (Oratorium, Betsaal).

Choral, (lat. Cantus planus, firmus, gregorianus, franz. Plain-chant, ital. Canto fermo) ist jene Art von Kirchenmusik, welche sich einstimmig (unisono) in melodisch verbundenen Haupttönen ohne genau abgemessenes Zeitmass, doch in gewissem Rhythmus fortbewegt. („Cantus planus simplex est, qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujusmodi est gregorianus.“ (Tinctoris.) Man nennt ihn auch Gregorianischen Gesang, weil der hl. Pabst Gregor I. der Gr., der eigentliche Begründer desselben ist; um aber diess zu sein, muss er auch in den Tonarten, die dieser hl. Pabst als die Grundlage der Kirchengesänge aufstellte, geschrieben sein. Ein fernerer Name ist römischer Gesang, weil diese Singweise zu Rom zuerst eingeführt und durch die Bemühungen des hl. Gregor und seiner Nachfolger im ganzen Abendlande verbreitet ward; besonders wurde in der ersten Hälfte des Mittelalters dieser Gesang mit diesem Namen als ein von andern gebräuchlichen Gesangsweisen, wie dem Ambrosianischen, dem Gallicanischen Gesange, sich unterscheidender bezeichnet. Cantus planus oder firmus heisst er, weil er ursprünglich nur unisono und in langsamer, feierlich fortschreitender Tonfolge gesungen wurde, ohne die Zierlichkeiten, welche dem cantus figuralis eigen sind. Der Name choralis ward ihm beigelegt, weil er seine Verwendung hauptsächlich bei Abhaltung der Kirchenämter, der Officien, wozu die Geistlichkeit im Chore versammelt war, fand; dieser Name kam erst im Gebrauch, als die Figuralmusik, welche gewöhnlich solomässig behandelt wurde, sich eingebürgert hatte.

Der Choral oder gregorianische Gesang ist eine Gesangsweise rein diatonischen Geschlechtes, welche nämlich durch zwei und drei ganze Töne mit einem untermischten Halbton, oder in reinen Quarten und Quinten voranschreitet. Von Intervallen kommen nur die kleine und grosse Secunde (halber und ganzer Ton), die kleine und grosse Terz, die reine Quart und Quint, kleine und grosse Sext zur Verwendung. Alle grössere Tonschritte kommen so wenig als die verminderten und übermässigen Intervalle vor, namentlich ist der sogenannte Tritonus, die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen (f-h) (diabolus in musica) und umgekehrt die falsche Quint (h-f) verpönt, und es müssen diese Intervalle jederzeit durch Erniedrigung des h in b zurechtgestellt werden. Als Notenschrift bedient sich der Choral viereckiger schwarzer Zeichen, Noten, (Franconische Noten), die sich aus den Neumen herausgebildet hatten und manchmal auch sehr von einander abwichen. Die jetzt gebräuchlichen Choralnoten sind die longa, lange, die brevis, kurze ■, und die halbkurze, semibrevis ♦. In Münsterischen und Cölnischen Choralbüchern findet man vorzüglich nur die longa und die brevis ♦; auch noch eine Mittelgattung, die weder kurz noch lang ist. Einen absoluten Werth haben diese Noten (incerti valoris) nicht, sie sind nur im Verhältniss zu einander abzumessen. Ob die Noten im Allgemeinen länger oder nicht so lange anzuhalten sind, richtet sich theils, und zwar vorzüglich nach dem Sylbenmasse des Textes, theils nach der mehr oder weniger schnellen Bewegung, die man dem Gesangstücke geben will. Sind zwei Noten übereinanderstehend durch einen Strich verbunden, so wird die untere zuerst, dann die obere gesungen; man nennt sie notae ligatae und sie finden sich nur in älteren Büchern; häufiger finden sich die notae obliquae, schiefe Noten, wo die obere Note zuerst, dann die untere, d. h. der Anfang und das Ende dieser gedehnten Notenfigur gesungen wird. Eine Note mit einem Punkt und Bogen versehen (n. coronata) gilt ungefähr soviel als eine lange und kurze Note.

Um die Tonhöhe der Noten erkennbar zu machen, bedient sich der Choral vier Linien, — anfangs gebrauchte man zwei farbige Linien, bald nacher 4 schwarze, später 5, was noch jetzt vielfach in Uebung ist; unter, auf oder über diese Linien werden die Noten gestellt, so dass im Ganzen 9 Stufen sich ergeben. 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Den Noten kommen besondere Namen zu, man nennt sie entweder nach der Guidonischen Solmisation ut re mi fa sol la, (denen noch, um der lästigen Mutation überhoben zu sein, die Sylbe si zugefügt wurde), oder mit den Buchstaben des Alphabets c d e f g a h (b).

Um die Noten zu unterscheiden, gleichsam das Geheimniss der Notation aufzuschliessen, bedient man sich der Schlüssel (claves). Es wird dadurch der Name einer Note festgesetzt und nach dieser alle übrigen bestimmt. Jetzt sind noch zwei Schlüsseln in Gebrauch, der

c ut Schlüssel [Notenbeispiel], und der F fa Schlüssel [Notenbeispiel] sie stehen immer auf, nie zwischen den Linien, und die Noten, welche auf der gleichen Linie stehen, haben den Namen von ihnen. Zu bemerken ist, dass der F Schlüssel nie auf der ersten, sehr selten auf der vierten Linie steht; ebenso der C Schlüssel nicht auf der ersten Linie.

Manchmal geschieht es, dass die 4 Linien für einen Gesang von grossem Tonumfange nicht ausreichen, wenn der Schlüssel auf seiner Stelle verbleiben soll. Für diesen Fall transponirt man den Schlüssel, d. h. man versetzt ihn um eine oder zwei Linien höher oder tiefer, a) oder verwechselt den C Schlüssel mit dem F Schlüssel; denn Hülfslinien werden nicht angewendet, ausser es müsste der Gesang den Umfang des Systems nur um einen Ton überschreiten. b)

a. b.

Zur Erleichterung des Notenlesens ist auch ein eigenes Zeichen, Custos, Notenzeiger, (sieh Beisp. a) ■ oder ᴧᴧ, im Gebrauch, wodurch beim Wechsel der Zeilen oder bei Versetzung des Schlüssels die Stelle angezeigt wird, auf welcher in der folgenden Zeile, oder nach dem versetzten Schlüssel die erste Note steht.

Ausser diesen kommen noch andere Zeichen in der Choralschrift vor: Pausen, Erniedrigungs- und Erhöhungs- oder Wiederherstellungszeichen. Die Ruhepunkte oder Pausen sind senkrechte Linien oder Striche, welche die 4 Linien des Systems zum Theil od. ganz durchschneiden.

a. b. c

a. Suspirium.
b. Respiratio.
c. Pausa und Finis.

a. dient zur leichtern Uebersicht im Lesen und trennt blos die Worte des Textes, b. der über das ganze System reichende Strich weist den Sänger zum Athemholen und zum Absetzen mit der Stimme an. Bei zu langen Sätzen kann man auch bei kurzen Strichen Athem holen. In neueren Werken steht der grosse Strich bloss da, wo ein neuer Satz oder Sinn beginnt. Auch findet er sich manchmal am Ende jeder Zeile, wenn auch keine Pause stattfinden soll. c. Der doppelte Strich steht am Ende eines Gesanges oder auch eines Hauptabsatzes, in welch letzterm Falle eine grössere Pause zu halten ist.

Erniedrigungszeichen ist das Bemoll (♭ ♭), welches beim Tritonus (f-h) zur Anwendung kommt, da die übermässige Quart f-h verboten ist und in die reine Quart (f—h) verwandelt werden muss (auch absteigend statt h—f wird h—f). Bisweilen steht diess Zeichen gleich nach dem Schlüssel am Anfang der Zeile und gilt für alle darin vorkommenden Noten h (wesentliches Bmoll); bisweilen steht es im Laufe des Stückes links vor der Note h oder der Figur, in welcher h verbunden vorkömmt, und gilt nur für diese Note allein (zufälliges, accidentelles Bemoll). Das Bequadrat ♮ ♮ hebt die vorangegangene Erniedrigung (♭) wieder auf, und ist darum Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen. Ist kein ♭ vorausgegangen, so steht diess Bequadrat nur als Merkzeichen, um den Sänger aufmerksam zu

machen, nicht b zu singen, wozu er etwa versucht sein könnte. — Das Erhöhungszeichen ♯. Doppelkreuz, von Einigen auch Bcancellatum, gegittertes B genannt, das sich in einigen Choralbüchern findet, ist dem eigentlichen diatonischen Tonsystem des Chorals fremd; es wird angewendet, um den Leitton der grossen Septime herzustellen, im ersten Ton z. B. das untere c vor dem Finalton d in cis zu verwandeln, des Wohlklanges wegen. Es kann aber nirgends als in Hauptcadenzen (cis d, fis g, gis a) zugelassen werden, ohne zerstörend auf das ganze Tonsystem einzuwirken; nur in dieser Weise hat es seine Vertheidiger seit Jahrhunderten gefunden. Diese Erhöhung, Diesis, wurde aus der Figuralmusik herübergenommen und drängte sich auf, als die Harmonie sich ausbildete und der Choral mit der Orgel begleitet zu werden anfing. Bezüglich der Tonarten, in welchen der Choral sich bewegt, sieh d. Art. Kirchentonarten.

Der Choralgesang ist ein einstimmiger Gesang, doch hat man nach und nach angefangen, wo Orgeln vorhanden waren, ihn mit der Orgel zu begleiten; so war es in den Klöstern und Stiften bei den Convent- und Stiftsgottesdiensten, wenigstens in Deutschland. Seit der Säcularisation derselben 1803 hat diess aufgehört und der Choral ist seitdem in Deutschland von den Kirchenmusikchören fast ganz verschwunden. Nur in einigen Städten, wo ehemals geistliche Stifte waren, wurden noch Jahrtage, Anniversarien, als sogenannte Choralämter gehalten, bei denen ein oder zwei Choralisten den Choral ohne Begleitung absangen. In neuerer Zeit greift man wieder zu dem altehrwürdigen Choral zurück und es erschienen neben den neuedirten Choralbüchern auch dazugehörige Orgelbücher. Z. B. das Orgelbuch zum „Enchiridion chorale“ für die Diözese Regensburg, von J. G. Mettenleiter; harmonische Bearbeitungen von Chorälen von Hermersdorf in Trier, Zangl in Brixen, Ludw. Schneider u. a.

Man könnte nun fragen, wie soll diese Begleitung, die Harmonisirung des Chorals gehalten werden: Sie kann nicht anders gut geschehen als auf Grundlage des Tonsystems, in welchem der Choral selbst componirt ist, d. h. im diatonischen System der alten Kirchentonarten. Die Melodie oder der cantus firmus muss unverändert bleiben und darf nicht der Harmonie wegen mit willkührlichen Erhöhungen oder Diesen versehen werden; zulässig erscheint die Diesis in den Hauptkadenzen, sie kann aber auch oft vermieden werden durch Anwendung mehrerer Accorde unter der Schlussnote. Immerhin bleibt es eine schwierige Sache, den Choral mit gehöriger Begleitung zu versehen, da er für's Erste ohne Harmonie gedacht und erfunden ist; aus diesem Grunde lassen sich manche Tonschritte nicht ohne grosse Herbe und Rauhheit überwinden. Für's Zweite erscheint die Begleitung, wenigstens sehr oft, hindernd und störend; einige Melodieen, z. B. die Neumen oder Jubilen, die Alleluja vertragen sie gar nicht; nicht blos, dass der geschickteste Organist nie dem Aufschwung und freien Dahinschreiten solcher Stellen genügend folgen kann, sondern auch der rasche Wechsel der mannigfaltigen Accorde zernichtet den ganzen Ideengang einer solchen Stelle, die vielmehr sich als das begeisterte Schwingen mehrerer sich nahe stehender Töne um einen Hauptton und über einem einzigen Grundtone darstellt. Alle bisher an's Licht getretenen Orgelbegleitungen lassen diese Mängel einer Harmonisirung des Chorals mehr oder minder erkennen, nicht blos die neueren Bearbeitungen, sondern auch ältere

Kloster-Orgelbücher aus dem 17. und 18. Jhdt., in denen Vieles eingeschränkt und verkürzt ist.

Hier noch einige Bemerkungen über den Vortrag des Chorals. Wie der Choral sich von jeder andern Musikgattung unterscheidet, so ist auch sein Vortrag ein anderer. Wenn er auch die Künstlichkeiten des modernen Sologesangs verschmäht, so ist es doch keine leichte Sache, ihn richtig vorzutragen. Es gehört dazu nicht blos technische Fertigkeit, Kenntniss seiner Regeln und eine einigermassen cultivirte Stimme, sondern vielmehr noch Frömmigkeit und gesunder Sinn; noch mehr unterstützt Verständniss der latein. Sprache und kirchlichen Liturgie. Hier handelt es sich nicht um fingirte Leidenschaften und Gefühle, wie bei den Bühnenkünstlern, sondern um Wahrheit der Gefühle und Affecte. Wollersheim legt den Kirchensängern überhaupt an's Herz, drei Stücke nicht zu vergessen: dass sie zur Ehre Gottes singen, dass sie zu ihrer und der anderer Gläubigen Erbauung singen, dass sie im Hause Gottes singen. Sie müssen ihren Gesang als ein Gebet betrachten; dann werden sie auch andere Forderungen an ihren Gesang erfüllen, als: Uebereinstimmung der Stimmen und Unterordnung unter den Rector chori, Vermeidung aller Uebereilung und alles Drängens; Modulation der Stimme im Stärkegrad; Unterlassen des Schreiens, des Herausstossens und Brechens der Töne; Fernhaltens aller Schnörkel und künstlichen, die Eitelkeit zeichnenden Zuthaten, sowie der Sucht, vor Andern gehört zu werden; sie werden sich bemühen, den Text richtig zu sprechen, zu betonen und unterzulegen, und werden auch in der ganzen Haltung des Körpers, in Geberde und Miene, im ganzen Benehmen das vermeiden, was der Andacht und Würde des Gottesdienstes und der Heiligkeit des Ortes nicht entspricht. (Treffliches hierüber lese man in „Choral und Liturgie“ Schaffhausen bei Hurter 1865; in „Magister choralis v, Fr. H. Haberl,“ Regensburg bei Pustet, 2. Aufl. 1865; „theoret.-pract. Anweisung zur Erlernung des gregor. Choralgesangs“ v. Th. Wollersheim. 3. Aufl., Paderborn bei Schöningh, 1865; in den Choralbüchern von Antony, Oberhoffer u. a.)

Chor-Aule, die (aula chori) hiess der an den Dom- und Stifts-Kirchen zum Unterrichte der Chorknaben im Gesange eingerichtete Saal. Ebenso hiess und heisst auch hin und wieder jetzt noch der in den Klöstern hinter dem Hochaltare der Kirche befindliche Versammlungsort der Mönche zur Absingung des Chor's oder der canonischen Tagzeiten. In Mitte der an den Wänden herumlaufenden und in einzelne Betständchen abgetheilten Chorstühle erhebt sich das Chorpult für den Vorsänger und Lector.

Choraulen hiessen die an den Dom- und Collegiatsstiftskirchen angestellten Chorknaben. Diese lebten in eigenen Instituten (s. kirchl. Singschulen) beisammen unter der Aufsicht und Leitung des Chordirectors, welcher auch den Unterricht im Gesange zu besorgen hatte. Ausserdem wurden sie noch in den übrigen Gegenständen der an den Stiften und Abteien regelmässig organisirten Dom- und Klosterschulen unterwiesen. Manchmal wurden mit diesen Instituten Knabenseminarien in Verbindung gebracht, oder doch die geeigneten Scholaren der letzteren als Choraulen unterhalten und verwendet.

Chordirector, Chordirigent, Chorregent, **regens chori**, u. dgl. ist diejenige Person, welche für die Musik des Kirchenchores zu sorgen und sie zu leiten hat, (s. Cantor). In Frankreich hiessen sie auch Musikmeister, maitre de musique. Der Name Capell-

meister, maitre de chapelle ist jüngern Ursprunges; er wurde wohl zuerst im 15. oder 16. Jhdt. dem Vorsteher des päbstlichen Sängerchores gegeben, da 1545, als nach dem Brande der Archive, wobei die Satzungen dieses Chores mit verbrannt waren, die Constitution und die alten Satzungen erneuert und erweitert wurden, der Vorsteher der Sänger „Magister capellae“ benannt wird. Von da scheint sich dieser Name an den Höfen der Fürsten, welche für ihre Privatcapellen und ihr Privatvergnügen sich Sänger und Musiker anstellten, eingebürgert und nach der Hand auf alle Vorsteher der Musikchöre an den Dom- und Stiftskirchen übergegangen zu sein.

Die Erfordernisse und Pflichten eines kirchlichen Musikvorstehers, mag er nun einen Titel führen, welchen er will, mögen folgende sein:

1. Er sei Katholik und zwar ein getreues Kind seiner heil. Kirche, durchdrungen von ihrem Geiste, mitlebend mit ihrem Sinne, begeistert für ihre Ehre und Verherrlichung, unsträflich in seinem Lebenswandel. Ueberdiess besitze er hinreichende Kenntniss der liturgischen Vorschriften, die auf die Dienstleistungen und das Verhalten des Chores Bezug haben; verstehe vollkommen den Geist, der in den einzelnen Ceremonien und gottesdienstlichen Handlungen waltet und durch die Musik auch verdollmetscht werden soll. Er vergesse nie die Unterordnung unter die geistlichen Kirchenvorstände.

2. Er besitze hinreichende praktische Musikkenntnisse und Fertigkeiten; unerlässlich ist die Kenntniss der Gesangkunst und der Orgel; dass er auch einigentheils mit den Instrumenten, die etwa zur Anwendung kommen, vertraut sei bezüglich ihres Characters und Wesens, wenn er sie auch nicht spielen kann, bedarf kaum einer Erwähnung.

3. Ein guter Musikdirigent ohne tiefere theoretische Musikbildung ist undenkbar; diese ist ihm nothwendig zur Einsicht in die ganze Construction der aufzuführenden Werke, wodurch erst eine genaue und sichere Einübung und Production derselben ermöglicht wird; ist nothwendig zur Erfassung des Geistes, der in der Composition ruht. Hiezu muss auch eine allgemeine Bildung sich gesellen: ohne sie bleibt ihm Vieles unaufgeschlossen; sie hilft ihm, erst wahrhaft die hl. Tonkunst zu würdigen und ihre Geheimnisse zu enträthseln.

4. Er sehe sich um gute kirchliche Musikstücke um, studire die besten, hole sich Belehrung bei denen, die ihm Aufschluss geben können, eigne sich so die Wissenschaft über heilige Musik an, verbanne alle leichtfertige und seichte Musik von seinem Chore, wenn solche bisher Platz gefunden; verpöne alle Aergernisse, die so häufig den Chor entweichen und suche seinem Chore die kirchliche Würde zu wahren, ohne sich von dem verdorbenen Geschmacke des „Publikums“ am Gängelbande führen zu lassen.

Kurz, er betrachte sein Amt als ein heiliges, seine Pflichten als hochwichtige, — sie betreffen den Dienst Gottes, die Erbauung der Gläubigen, die Verherrlichung der Kirche.

Chorsänger, werden diejenigen genannt, welche überhaupt auf dem Kirchenchore mit ihrer Stimme mitzuwirken haben, dann auch solche, welche sich nicht an den Solopartieen betheiligen, sondern bloss im Chor, d. h. beim Tutti mit singen.

Chorkleidung. Nach dem Ordo romanus I. und II. trugen die Subdiaconen der schola cantorum die Planeta — das nach allen Seiten

geschlossene Messgewand, welches sie bei Beginn des Gesanges vorne in die Höhe hohen. Um's 12. Jhdt. war die Kleidung der Sänger die sogenannte cappa, eine Art Mantel mit Aermeln und einer Kapuze, welcher vorne offen war, bis auf die Füsse reichte, mit Fransen besetzt und von weissen Linnen war. Den Kopf bedeckten sie mit einem Hute und in den Händen trugen sie, oder doch wenigst der Vorsänger, einen, manchmal von Silber gefertigten oder sonst geschmückten Stab (virga regia). Doch war es nicht überall gleich, in manchen Gegenden waren die Kapuzen, als den Mönchen gehörig, verboten. In den Klöstern war es Vorschrift, dass die Cantores ihren Kirchendienst in der cappa-cuculla, mantelartiges Kleid, welches bei den verschiedenen Orden verschiedene Farbe, weiss oder schwarz hatte, vom 15. Septbr. bis zum Charsamstag, und in weissen Chorhemden, superpelliceis, vom Charsamstag bis 15. Sept. verrichten, ausgenommen an Vigilien und bei Todtenofficien, wo sie in ihrer gewöhnlichen klösterlichen Kleidung beiwohnten. Im Allgemeinen ward immer gefordert, dass die chori ministri, Sänger, Choralisten, in clerikaler Kleidung und mit einem Chorrocke — auch die Singknaben — im Chore erscheinen. So bestimmt eine Synode von Antwerpen 1576 den Gebrauch von Chorröcken in den Landkirchen auch für die Schuljugend, welche zum Chorgesang herangebildet wurde. Gleiches verlangten Augsburger Synodaldecrete (1610) und überdiess, dass die Sänger womöglich Cleriker seien. So ist es auch jetzt noch Gebrauch — leider nur bei wenigen Anlässen —, dass die Sänger in Chorröcken ihren Dienst leisten. Die Chorröcke aber seien gebührend lang, mit weiten, kurzen Aermeln versehen; schwarze oder blaue Krägen sind nicht Vorschrift. In Frankreich vollführen die Zöglinge der Knabenseminare an einigen Kirchen den Gesang in weissen Alben, rothen Cirgulen und gleichfarbigen Birreten. —

Choron, Alexander Etienne, geb. den 21. Octbr. 1772 zu Caen, fing, da er vorher durch seinen Vater abgehalten worden war, erst in seinen zwanziger Jahren an, sich mit Musik zu beschäftigen. Er studirte fleissig die musikalischen Schriftsteller, und erhielt in der Harmonie von Abbé Roze und von Bonesi Unterricht. Er lernte selbst die deutsche Sprache, um die deutschen Theoretiker Kirnberger, Marpurg und Albrechtsberger verstehen und würdigen zu können. 1805 wendete er sein Vermögen daran, klassische Werke eines Palästrina, Josquin, Jomelli, Leo und Anderer, herauszugeben und zu verbreiten. Leider ward sein Eifer schlecht belohnt; diess Werk, sowie seine „Principes de composition" fanden wenig Anklang. 1810 und 11 gab er einen „Dictionnaire des Musiciens" heraus. Von 1812—16 beschäftigte er sich vorzüglich theils als Leiter der Musik bei grossen politischen und kirchlichen Feierlichkeiten, theils mit der Reorganisation der kirchlichen Musikinstitute (Maitrises) an den verschiedenen Hauptkirchen Frankreichs. Als er nach einjähriger Direction der grossen Oper zu Paris wieder von diesem Posten abtreten musste, gründete er eine Chorgesangschule, aus der später das „Conservatoire de musique classique et religieuse" hervorging, und wo die besten Kirchencompositionen der italienischen und deutschen Meister aufgeführt wurden. Er hatte auch eine neue Methode erdacht, grosse Chormassen leicht und schnell einzuüben. Ch. wird allgemein als einer der kenntnissreichsten Theoretiker, die Frankreich je gehabt, betrachtet. Er verfasste viele Schriften: ausser den oben genannten Werken und Sammlungen sind noch zu nennen: „Methode élémentaire de Musique et de Plain-chant," Paris, 1811; „Solfèges élémentaires," Paris, 1820; Bear-

beitungen und Uebersetzungen deutscher und anderer musikalischen Schriften; Choralbücher. Vieles hat er blos angefangen, ohne es zu vollenden, indem er oft einer neuen Idee, die ihm in den Sinn kam, mit Feuer sich hingab und mit fieberhaftem Eifer sie zu realisiren suchte, ohne erst das Alte zur Vollendung gebracht zu haben. Mit Composition beschäftigte er sich weniger; was davon vorhanden ist, beschränkt sich auf Gesangübungen, einige Kirchenstücke und Romanzen. Sein überaus thätiges, der Kunst vollständig und treu gewidmetes Leben endete den 29. Juni 1834 in Paris.

Christianelli, Filippo, war Capellmeister zu Aquileja, im Neapolitanischen, zu Anfang des 17. Jhdts.

Christo, Joao de, ein portugiesischer Mönch, zu Anfang des 17. Jhdts., und zu Lissabon geb., und gest. den 30. Juli 1654 zu Alcobaça, wird als geschickter Organist und Componist genannt,

Chromatische Töne, (von χρῶμα, Farbe) sind alle, von den ursprünglichen Tonstufen c d e f g a h hergeleiteten und aus diesen durch Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen Töne z. B. von c—cis oder ces, von g—gis oder ges. Die dabei gebrauchten Anhängsylben (es, is, eses, isis) werden daher auch chromatische Sylben genannt. Eine melodische Tonfolge mit eingemischten chromat. Tönen, aufwärts mit Erhöhungen (c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c) und abwärts mit Erniedrigungen (c, h, b, a, as, g, ges, f, e, es, d, des, c) wird auch chromatische Tonleiter geheissen.

Cinja, Azzolin Bernardino della, geb. den 21. Mai 1671 zu Siena wird als Componist, Organist und Orgelbauer gerühmt. 1733 vollendete er die Orgel von S. Stefano in Pisa, welche als eine der vorzüglichsten in ganz Italien gilt.

Chronometer, Zeit- od. Taktmesser. Da die verschiedenen Noten, Pausen u. dgl., sowie die Tempobezeichnungen keine absolute Dauer der Zeit angeben, sondern erstere nur bedeuten, dass z. B. die Viertel, Achtel-Noten oder Pausen den vierten oder achten Theil der Zeitdauer von einer Einheit, von der ganzen Note oder Pause haben, aber noch keineswegs bestimmt ist, welche Zeitdauer dieser Einheit zukömmt, — letztere, die Tempobezeichnungen nur im Allgemeinen auf die schnellere oder langsamere Bewegung hinweisen, so suchten sinnige Köpfe ein absolutes Bewegungsmass herzustellen, welches ganz genau die Dauer einer solchen Noten-Einheit angäbe, wie sie der Componist gedacht und angenommen hat, Unter vielen zu diesem Zwecke ersonnenen Instrumenten erwies sich das Metronom, welches der Hofmechanikus Mätzel in Wien, construirte als das vollkommenste. Die Maschine besteht aus einem durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzten, aufrecht stehenden Pendel, der vor einer Gradtafel schwingt und dessen Bewegung durch ein verschiebbar an ihm angebrachtes Bleigewicht in verschiedenen Graden beschleunigt oder verzögert werden kann. Der Componist sucht nun den Grad auf, auf den gestellt, der Pendel das Zeitmass einer ganzen, halben, Viertel- u. s. w. Note angiebt, wie er dasselbe für seine Composition gedacht hat oder wünscht, und verzeichnet diesen Grad mit beigesetzter Note am Anfange des Stückes. So deutet beispielsweise M-M (Mälzls Metronom) oder Mlzl (Mälzl) oder M (Metronom) 𝅗𝅥 = 50 an, dass eine habe Note so lange dauern soll, als ein Pendelschlag, wenn das regulirende Gewicht auf 50 (die Gradtafel geht von 50 bis 160) steht.

G. Weber hat ein weniger kostspieliges, eigentlich sehr wohl, feiles Instrument angefertigt, das Jeder sich selbst in kürzester Zeit anfertigen kann. Es besteht in einem einfachen, mit einem kleinen Gewichte (z. B. einer Bleikugel) beschwerten Faden von bestimmter Länge, der an einem Ende gehalten und am Gewichte durch einen mässigen Stoss in Bewegung gesetzt wird. Je kürzer der Faden ist, desto schneller schwingt der Pendel, je länger, desto langsamer. Theilt man den Faden nach Zollen ein und bemerkt sie daran, so kann man wie am Metronom, mit ihm das Zeitmass sehr genau bemessen. Eine vergleichende Tafel des Metronom mit Weber's Fadenpendel stellt sich also dar:

Mälzl. Metronom.	Weber. Rheinländ. Zoll.	Mälzl. Metronom.	Weber. Rheinländ. Zoll.	Mälzl. Metronom.	Weber. Rheinländ. Zoll.
50	55	76	24	116	10
52	50	80	21	120	9
54	47	84	19	126	8
56	44	88	18	132	7½
58	41	92	16	138	7
60	38	96	15	144	6½
63	34	100	14	152	6
66	31	104	13	160	5
69	29	108	12		
72	26	112	11		

Bei Anwendung der Metronomen vergesse man nicht, dass sie nur ein Fingerzeig für die Auffassung von Seite des Componisten ist; jeder tüchtig gebildete Musikdirector wird durch Studium u. Eindringen in den Geist der Composition den Grad der Bewegung am sichersten erkennen; überdiess kann es Umstände geben, welche eine Abweichung von der metronomischen Verzeichnung fordern, insofern nämlich die grössere Tonmasse, die man zur Production verwenden kann, oder ein grösseres Local mindere Schnelligkeit des Tempo gebieten; auch die jedesmalige Stimmung des Musikers wird ihren Einfluss auf die Auffassung des Stückes äussern, so dass wir bei erregterer Stimmung das Tonstück lebhafter als bei ruhiger Gemütsstimmung vortragen werden.

Chrysostomus, Johannes, der hl., im J. 344 zu Antiochia geb., empfing in seinem 23. Jahre, nachdem er seine Studien vollendet, und eine geraume Zeit in der Einsamkeit mit Gebet, Betrachtung u. Studium der hl. Schrift zugebracht hatte, die hl. Taufe. Als er bald darauf zum Bischof von Antiochien verlangt wurde, entfloh er zu den Mönchen der Umgegend und verblieb daselbst 8 Jahre in gänzlicher Verborgenheit. Nach seiner Rückkehr 380 wurde er zum Diakon und 386 von Bischof Flavian zum Priester geweiht. Nun begann er seine Thätigkeit im Predigtamte in so ausgezeichneter Weise, dass man ihm den Beinamen „Chrysostomus“ (Goldmund) gab. 397 wurde er auf den Patriarchensthul von Constantinopel erhoben, den er durch seine hohen Tugenden, seine Heiligkeit u. seine Gelehrsamkeit in hohem Grade zierte. Von da an war sein Leben bis zu seinem Tode 407 den 14. Septemb., eine ununterbrochene Kette der schwersten Trübsale und Verfolgungen, welche ihm seine Feinde bereiteten. Er starb in der Verbannung. — Der heilige Johannes Chrysostomus that viel für den Gesang der Gläubigen bei der Feier der hl. Geheimnisse; er soll den Antiphonalgesang in Constantinopel eingeführt haben, wie diess der hl. Ambrosius in

Mailand gethan. In seinen Predigten tadelte er oft die Missbräuche und jeden Unfug, der sich im hl. Gesang eingeschlichen hatte, u. wies stets darauf hin, wie die Gläubigen ihrem Gotte singen sollten.

Cifra, Antonio, geb. 1675 im Kirchenstaate, Schüler des Palästrina u. des ältern Nanini, war zuerst Capellmeister an der Jesuitenkirche in Rom, dann in Loretto, worauf er von 1620—22 dieses Amt in der Kirche S. Johannes im Lateran bekleidete; 7 Jahre stand er hierauf in Diensten des Erzherzogs Carl; 1629 kehrte er wieder nach Loretto zurück u. verwaltete sein früheres Amt bis an seinem Tod. Von seinen ausserordentlich vielen Werken, besonders für die Kirche, ist eine grosse Anzahl Messen, Motetten (Ant. Poggioli liess 1638 in Rom 10 Sammlungen „Concerti eccles." drucken, worin sich über 200 Motetten C.'s befinden) Litaneien, Vespern, Psalmen u. dgl. in Druck erschienen. Ihr Styl wird von Kennern gerühmt.

Cima, Giovanni Paolo, geb. um 1570, war von seinen Zeitgenossen als Orgelspieler sehr geschätzt; er war Capellmeister an der Kirche S. Celso in Mailand und besass eine vorzügliche Fertigkeit in der Composition von Canon's. Mehrere seiner Werke (4 stimmige Motetten, Ricercate, Concerti eccles. von 2—8 Stimmen) sind in Mailand durch Druck veröffentlicht worden.

Cima, Tullio, geb. zu Roncilio zu Ende des 16. Jhdts, hinterliess einige Kirchenstücke: Sacrae Cantiones, Magnificat etc. 2, 3, et 4 vocum, welche in Venedig in Druck erschienen.

Cinque, Ermengildo, ein ital. Componist aus der zweiten Hälfte des 18. Jhdts., hat sich bekannt gemacht durch Cantaten, Kirchenwerke (Stabat mater, Dies irae etc.) u. weltliche Compositionen für Instrumente.

Clairembaut, Louis Nicolas, geb. den 19. Dec. 1676, Organist an der Kirche S. Jakob daselbst, später zu S. Cyr u. Concertmeister der Frau v. Maintenon. Er starb 1749, nachdem er eine grosse Menge Motetten, Cantaten u. Claviersachen herausgegeben hatte.

Clari, Giov. Carlo Maria, geb. 1669 zu Pisa, war ein Schüler des Giov. Paolo Colonna zu Bologna u. wurde dann Capellmeister an der Hauptkirche zu Pistoja. Sein Todesjahr ist unbekannt. Er hat viele gute Compositionen im geistlichen u. weltlichen Fache herausgegeben; davon besitzt die Proske'sche Bibliothek: „Stabat Mater," 4 voc. con Violini e Viola mit der Jahrzahl 1744; „Lamentazione 2-da de Giovedi Santo, a voce sola di Soprano ;" „Responsorie Mattutini della Tenebre ad Triduo della Settimana maggiore, a 4 voc."; mehrere Motetten, 7 Hymni a 4 voc.; 6 ital. Duetten.

Clarinette Clarinetto, ein gewöhnlich aus Buchsbaum oder Ebenholz gefertigtes Blasinstrument, das der Oboe ähnlich ist, nur dass sein Mundstück nicht wie bei dieser aus zwei Blättern, sondern aus einem einzigen schnabelförmigen Stücke mit einem unten angefügten Blättchen von spanischem Rohrholze besteht. Ausser dem Mundstück (die Birne genannt) besteht es aus zwei Mittelstücken, an welchen die Tonlöcher und Klappen angebracht sind, und an diese schliesst sich unten der Schalltrichter, Becher oder Stürze, an. Die Cl. hat einen vollen, kräftigen aber weniger scharfen Ton als die Oboe; in den untern Regionen jedoch klingt er dumpf, dunkel und dick, in den höhern sehr hell, in den höchsten aber scharf schneidend, am schönsten voll und weich in den Mitteltönen. Der Umfang des Instrumentes beträgt überhaupt 4 Octaven, vom kleinen c bis zum dreigestrichenen a. Um es möglich zu machen, aus allen Tonarten bequem und rein spielen zu können, bedient man sich verschieden stimmender Clarinetten; die gebräuchlichsten sind die C-, B-, und A-Clarinette, von denen

die erste ihre Töne gibt, wie sie notirt sind; die B-Clarinette klingt um einen ganzen Ton, die A-Clarinette um eine kleine Terz tiefer als die Notirung zeigt. Für das Orchester ist dieses Instrument von Wichtigkeit; auch als Solo-Instrument ist es eines der glänzendsten und ausdruckvollsten, da es alle möglichen Passagen und grosse Modificirung des Tones gestattet. — Erfunden ward die Clarinette von dem Flötenmacher J. Christian Denner in Nürnburg um 1690; zu allgemeinerem Gebrauche kam sie erst später. Anfangs hatte sie nur die 7 Tonlöcher u. zwei Klappen; im Laufe der Zeit erfuhr sie viele Verbesserungen, namentlich wurde die Zahl der Klappen vermehrt, welche der berühmte Clarinettist Iwan Müller bis auf 13 brachte. Um ihre Verbesserung sammelten sich noch Verdienste der Hofmusikus Stadler in Wien (1801), Jansen in Paris, J. Ziegler in Wien, Friedrich Czermak in Prag.

Clarino, s. Trompete.

Claudianus, Ecdicius Mamertus, erst Mönch, dann Priester und treuer Gehilfe seines Bruders Mamertus, welcher Bischof zu Vienne war, lebte um die Mitte des 5. Jhdts und starb zwischen 470 und 474. Er besass eine grosse Gelehrsamkeit u. Frömmigkeit, war Dichter, Philosoph und Theolog, und erwarb sich grosse Verdienste durch Unterweisung des Clerus in der hl. Schrift, im kirchlichen Gesang und in der Liturgik. Er wirkte auch als Hymnendichter; namentlich rührt der schöne Hymnus: „Pange lingua gloriosi Lauream certaminis," im Officium des Passionssonntags nach äussern u. innern Criterien von ihm, nicht von Venantius Fortunatus her.

Clavier, Clavichordium, fz. clavecin, ital. clavicembalo, ein Tasteninstrument, bei welchem der Ton durch das Anschlagen schmaler, an die Tasten befestigter Messingblechstäbchen, Tangenten, an Drahtsaiten hervorgebracht wird. Die Erfindung desselben fällt in das 13. oder 14. Jahrhundert und ward schon zu Lasso's Zeit zur Begleitung von Gesängen verwendet. Die ältesten Claviere waren natürlich von geringerem Umfange als im Anfange unseres Jahrhunderts, wo sie ihre Blüthezeit zurückgelegt hatten und 5 Octaven umfassten; seitdem mussten sie den aus ihnen hervorgegangenen kräftiger tönenden Fortepiano's u. Flügeln den Platz abtreten, obgleich sie hinsichtlich der Biegsamkeit des Tones (An- und Abschwellen) und der Spielart (zu gebundenen und getragenen Spiele sehr tauglich) ihnen voranstehen. Der Ton des Claviers ist angenehm, doch schwach und etwas singend; von wesentlichem Einflusse auf ihn sind die schmalen vor den Anhängleisten durch die Saiten geflochtenen Tuchstreifen. Die Gestalt des Cl. ist gewöhnlich ein längliches Viereck. Gegenwärtig sind die Claviere fast gänzlich ausser Gebrauch gekommen. — Clavier werden gewöhnlich auch die Claviaturen oder Tastaturen der Orgeln genannt.

Clavierauszug nennt man die Uebertragung eines grösseren musikalischen Werkes, welches ursprünglich für mehrere Stimmen oder für das ganze Orchester bestimmt ist, auf das Clavier oder Fortepiano, die Umarbeitung der Partitur für dieses Instrument. Er dient zur Privatübung, zum leichtern Uebersehen der harmonischen und melodischen Grundzüge einer grössern Composition, zur Reproduction derselben für sich oder für kleinere Kreise, auch zum Einstudiren der Gesangparthien. Bei kleineren Werken wird er statt der Partitur als „Directionsstimme" beigegeben. Wird er nicht von Componisten selbst gefertigt, sondern von einem Andern, so ist das nicht immer eine leichte Aufgabe; es erfordert diess, wenn der Clavierauszug einen Werth haben soll, sehr grosse Kenntniss der Harmonie, genaues Studium des

Kunstwerkes und feines Gefühl für dessen geringste Nuancen, um den Geist des Tonsetzers zu fassen und das Werk so wieder zu geben, wie er es dachte.

Clavis, franz. clef, deutsch Schlüssel, bedeutet 1) Taste an den Clavieren, Orgeln; 2) den Balken in der Orgel (zum Aufziehen der Bälge; 3) in ältern Lehrbüchern das Zeichen, welches wir jetzt Schlüssel nennen; auch die Note selbst wird so genannt z. B. der Clavis C = die Note, der Ton C. Die 20 (21) Töne (claves), des Guidonischen Tonsystems waren also eingetheilt:

Γ A B C	D E F g	a b c d	e f g aa	bb ♮♮ cc dd ee
graves	finales	acutae	superacutae	excellentes.

Clemens non papa. Jakob (sein eigentlicher Name ist Jaques Clement) war einer der gepriesensten Componisten des 16. Jhdts. Er war in Flandern geboren u. wurde erster Capellmeister Carl's V. Bestimmtere Angaben über Zeit und Art seiner Geburt, seiner Anstellung, seiner übrigen Lebensumstände u. seines Todes hat man nicht. Dr. Proske hält als gewiss, dass C. das Jahr 1558 nicht überlebt habe. — Er war einer der fruchtbarsten und beliebtesten Componisten der vorpalästrinischen Zeit. Ueberall erschienen seine Werke in der prächtigsten typographischen Ausstattung, Sammlungen brachten am meisten Werke von ihm, u. nannten ihn mit dem Ehrenprädikate „Nobilis Clemens non Papa." Dieser Meister hatte sich in allen damals gebräuchlichen Gattungen geistlicher u. weltlicher Gesangmusik versucht u. bewährt. Sein Styl ist stets fliessend, einfach und fasslich; getadelt wird bloss, dass er manchmal die Imitation in die Breite zog u. es, wir so viele seiner Zeitgenossen, häufig an correcter Behandlung der Texte fehlen liess. Seine vorzüglichsten Werke sind: Missae cum 4 voc.; lib. I.—IX. Löwen 1558; Cantionum sacrarum quatuor vocum, lib. I.—VII. Löwen, 1567; Chansons françaises á 4 parties, Löwen 1569; Missa defunct. Löwen 1580., Motetten in verschiedene Sammlungen aufgenommen u. a. m.

Cler'eau, Pierre, ein franz. Componist des 16. Jhdts., Vorsteher der Singknaben bei der Kirche zu Toul, gab 1554 zu Paris 4 Messen a 4 voc. heraus, welche er dem Herzog Claudius von Lothringen dedicirte; in demselben Jahre erschien von ihm auch Missa pro defunctis mit 2 Motetten. Ersteres Werk bezeichnet er selbst als seine Erstlingsarbeit. Sein Styl ist einfach und klar, harmonisch rein und rhythmisch fast untadelig.

Clicquot, François Henri, geb. zu Paris 1728, gest. dortselbst 1791, wird als der beste franz. Orgelbauer des 18. Jhdts. gerühmt. Sein bedeutendstes Werk war die grosse Orgel an S. Sulpice (welche in neuester Zeit durch ein ausgezeichnetes Werk neuer Construction ersetzt worden ist).

Clifford, Jakob, geb. zu Oxford, gest. zu London 1700 al Capellan der Paulskirche daselbst. Er gab eine Sammlung Anthems heraus, worin sich interessante Details über die Kirchenmusik in England und Instructionen für die Organisten finden.

Clinio, Teodoro, ein Venetianer, war 1590 Canonikus an S. Salvatore zu Venedig u. starb 1602.

Cocciola, Giov. Battista, geb. zu Vercelli am Ende des 16. Jhdts, war Capellmeister des Kanzlers von Lithauen, Leo Sapieha. (8-stimmige Messe, Venedig 1612; Motetten von ihm finden sich in Bergameno's Gradus ad Parnassum.)

Cochläus, Johannes, eigentlich Johann Dobneck geheissen, Doctor der Theologie u. Canonikus zu Breslau, geb. zu Wendelstein bei Nürnberg 1479, u. gest. zu Breslau d. 10. Jan. 1552. behandelte in seinen Schriften auch musikal. Gegenstände, die für den Geschichtsforscher in der Musik von Wichtigkeit sind: „De musica activa“, Cöln, 1507 (auf dem Titel nennt er sich Wendelstein); „Tetrachordum musices etc.“ Nürnberg, 1512 u. 1520, worin er die Elemente des Cantus planus, der 8 Kirchentöne u. der Mensuralmusik behandelt; „Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei“, 1549. u. a.

Coelius, Adrian, Schüler des Josquin des Prês, lehte im 16. Jhdt zu Nürnberg, und gab 1552 daselbst ein „Compendium musices“ heraus, worin er unter andern 1) de modo ornate canendi, 2) de regula contrapuncti, 3) de Compositione handelt.

Colander, Anton, Organist des Churfürsten von Sachsen in der ersten Hälfte des 17. Jhdts, ging 1602 nach Dresden, wo er 1643 starb.

Colasse, Pascal, geb. zu Paris um 1639, nahm nach seinem Austritte aus dem Singinstitute an der Kirche S. Paul Unterricht bei Lulli. 1683 erhielt er eine der 4 Musikmeisterstellen an der Capelle des Königs u. 1696 das Amt eines Directors der kgl. Kammermusik. Er componirte ausser vielen Kirchenstücken u. Cantaten für den König mehrere Opern u. starb im Zustande der Geisteszerrüttung u. Blödsinnigkeit zu Versailles im Dec. 1709.

Colin, Pierre Gilbert, Colinus oder Colinaeus, war Capellan am Hofe Franz des I. von Frankreich, und war von 1532—36 in der kgl. Capelle; er that sich auch als Componist hervor. Messen von ihm wurden gedruckt 1541 zu Lyon, 1544 zu Venedig; auch im Archiv der päpstl. Capelle finden sich Messen von ihm vor.

Colin Jean, Priester und Musikmeister an der Cathedrale zu Soissons, geb. zu Beaune, u. gest. 1722 in einem Alter von mehr als 80 Jahren, arbeitete manches für die Kirche. (Missae 6 voc.; „Ego flos campi,“ Paris 1688; Missa pro defunctis, 6 voc. Paris 1688.)

Colla, Vincenzo, Capellmeister an der Collegiatstiftskirche zu Voghera, geb. um 1780 zu Piacenza, schrieb neben mehreren Kirchenwerken ein theoret. Werk: „Saggio teorico-pratico-musicale, ossia metodo di contrappunto,“ Turin, 1819 u. 1830.

Colombani, Orazio, geb. zu Verona im 16. Jhdt, wird als Contrapunktist gerühmt. Werke von ihm sind: Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos, 6 voc. Venedig 1576; Completorium et cantiones, Brescia 1585; 5stimm. Te Deum, Madrigale u. Magnificate zu 5—14 Stimmen.

Collecta. heisst das Gebet, die Oration, welche der Priester nach dem Gloria der hl. Messe, od. wenn dieses ausfällt, nach dem Kyrie betet oder singt u. mit dem Segensspruch: „Dominus vobiscum“ einleitet. An sie schliessen sich oft je nach der Gattung des Festes, od. wenn Commemorationen von Heiligen stattfinden, noch eine oder mehrere Orationen an. Die Gesangsweise dieser Orationen wird Collectenton genannt. (s. Oration).

Colombat, Marc, ein Arzt in Paris, am 28. Juli 1797 zu Vienne im Isère-Departement geb. hat das wichtige Werk herausgegeben: „Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix,“ .... Paris, 1834, (1838).

Colonna, Giov. Paolo, geb. um 1630 zu Brescia, einer der berühmtesten Tonsetzer des 17. Jhdts, war in Bologna an der Kirche von S. Petronio als Capellmeister angestellt u. bekleidete auch die Stelle

eines Präsidenten der philharmonischen Akademie. Er errichtete eine Musikschule, aus welcher gute Tonkünstler, z. B. Buononcini, u. a. hervorgingen, u. schrieb eine grosse Anzahl Kirchenwerke. Gestorben d. 28. Nov. 1222.

Colophonium, Geigenharz, hat seinen Namen von der griechischen Stadt Colophon, in deren Nähe solches Harz gewonnen wird. Doch ist diess im ursprünglichen Zustande wegen seiner geringen Härte zum Bestreichen der Bögen nicht so tauglich, wesshalb man sich lieber des künstlich durch Destillation erzeugten Harzes bedingt. Dieses verleiht dem damit gestrichenen Bogen die gehörige Rauhheit, um die Saiten der Violinen u. sonstigen Saiteninstrumenten anzugreifen. Für Violonbögen wird eine Mischung von Pech und Colophonium (im Winter mit beigegebenem Wachs) empfohlen. Die Haare der Bögen werden, wenn sich zu viel Colophonium angesetzt hat, mit laulichtem Wasser u. Seife gereiniget, worauf man sie mit einem leinenen Tuche abtrocknet. — Das Streichen des Bogens mit C. soll auf folgende Weise geschehen: Zuerst zieht man den Bogen mit ganz kurzen Strichen am Kopfe so lange durch das C., bis es etwas warm wird. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, bis an den Frosch. Hier macht man wieder mehrere Striche, je nachdem das Coloph. mehr oder minder warm ist, und fährt dann die ganze Länge des Bogens etliche Male durch, bis man den Bogen hinlänglich bestrichen glaubt.

Comma, s. Komma.

Commer, Franz, geb. d. 23. Januar 1813 zu Cöln, genoss daselbst den Musikunterricht Leibls u. Jos. Klein's, u. begab sich zur weitern Ausbildung 1832 nach Berlin, wo er das Orgelspiel unter Bach, die Composition unter Rugenhagen studirte. 1844 erhielt er den Titel „kgl. Musikdirector", 1845 wurde er Mitglied der Academie der Künste, Chordirector an der kathol. Hedwigskirche und Gesangslehrer an der Elisabethschule, 1850 Lehrer und Repetitor an der k. Theatergesangschule und Gesanglehrer an 2 Gymnasien. C. ist auch Ritter einiger Orden, Ehrenmitglied mehrerer musikal. Vereine etc. Von seinen Compositionen sind Messen, Motetten und andere Kirchensachen, viele Lieder, Claviersachen etc. in Druck erschienen. Auch veranstaltete er die Herausgabe älterer Kirchencompositionen, welche unter den Titeln „Musica sacra Saec. XVI.—XVII.," „Cantica sacra" (Trautwein in Berlin) u. „Collectio operum Musicorum Batavorum" erschienen ist.

Commissura, bedeutete ehemals eine Tonverbindung, bei welcher zwischen zwei consonirende Töne eine Dissonanz u. zwar eine aus dem nächstliegenden Intervalle eingeschoben wurde. Geschah diess auf dem guten Taktthei1, so hiess sie commis. directa, auf dem schlechten Taktthei1 — com. cadens.

Comola, Angelo, geb. zu Isoletta bei Vercelli um 1769, war einige Zeit als Sänger an der Cathedrale zu Vercelli angestellt, wurde dann Canonikus zu Varallo und starb daselbst i. J. 1823.

Complementum intervalli wird die Quantität oder Intervallengrösse genannt, welche einem Intervalle zur Ergänzung der Octave fehlt u. die Umkehrung bildet.

Completorium, (die Vollendung), der Schluss des kirchlichen Tagesofficiums, auch Completa od. Complendae früher genannt, ist gleichsam das priesterliche Abendgebet. Ursprünglich war diese canonische Hora mit der Vesper verbunden, wie Binterim aufführt, u. wurde erst später davon getrennt. Nach der Regel des hl. Benedict bestand die Complet aus drei Psalmen, dem 4. 90. u. 133. Ps., wie es im Bene-

dictiner-Brevier noch jetzt der Fall ist; im 9. Jahrhundert kam ein Theil des 30. Psalmes hinzu, sowie der Lobgesang Simeons „Nunc dimittis“ mit einer eigenen Antiphon, worauf noch Gebete (jetzt eine einzige Oration) folgte. Zu den Zeiten des hl. Gregor I. wurde die Complet nicht in der Kirche, sondern in den Dormitorien von den Mönchen gebetet, u. zwar gleich nach dem Nachtessen. Nach den letzten Versen begaben sich alle zur Ruhe. — Die drei oder vier Psalmen, welche im römischen Brevier eine Antiphon haben, werden im 8. Psalmtone gesungen; das „Nunc dimittis“ aber im 3. Ton. Das Completorium bleibt sich stets gleich, mit Ausnahme der Gebete (Preces), welche an den festis semidupl., simplic. und an den Feriis eingeschoben werden. An die Oration und die folgenden zwei Versikeln und Responsorien reiht sich unmittelbar die der Zeit nach treffende marianische Antiphon.

Componiren, (vom latein. componere, zusammensetzen), Tonstücke nach den grammatischen u. ästhetischen Regeln der Kunst anfertigen. Componist = Tonsetzer, ist derjenige, welcher solches thut, (franz. Compositeur, ital. compositore). Composition = der Act des Componirens, das Schaffen von Tonstücken; dann auch das Tonstück selber.

Compositionslehre, die Gesammtheit aller Regeln, nach denen ein Tonstück grammatikalisch richtig verfertigt wird. Sie zerfällt in mehrere Abtheilungen: in die Harmonielehre, in die Lehre vom Contrapunkt, vom Canon u. der Fuge, in die Lehre vom Rhythmus u. von der Form der Tonstücke, in die von der Instrumentation u. dgl.

Con, ist eine italienische Präposition und heisst: mit; z. B. con fuoco od. brio = mit Feuer; con espressione = mit Ausdruck; con moto = mit Bewegung; con sordino = mit dem Dämpfer; con spirito = mit Geist. — In Zusammensetzung mit dem Artikel erscheint col, coll', colla, cogli, z. B. coll' arco (auch bloss arco) = mit dem Bogen; coll' ottava = der Octave zu begleiten; colla parte = mit der Hauptstimme, dass die Begleitung sich im Tempo nach der melodieführenden Hauptstimme richten soll.

Conantius, Bischof zu Valencia, wird als kirchlicher Componist gepriesen, zwischen den Jahren 609—639.

Concentus (Mitgesang), die Uebereinstimmung mehrerer Stimmen, sei es durch Unisonogesang vieler Stimmen, oder in Octaven, oder in Quinten u. Quarten, wie zu Hucbald's Zeiten, od. sei es in ordentlicher Harmonie, wie heutzutage, wo diess Wort so viel sagen will als Accord.

Concert bedeutet entweder ein Musikstück mit Instrumentenbegleitung, das einem oder dem andern Musiker Gelegenheit gibt, die Fertigkeit u. Schönheit seines Spieles zu entwickeln; oder die Zusammenstellung einer Reihe von Tonstücken u. die Aufführung derselben durch Sänger oder Instrumentalisten, oder durch beide. Unter letztere Gattung fallen die Concerts spirituels, geistliche Concerte, in denen nur geistliche Tonstücke, religiöse Musik, aufgeführt werden. Sie haben ihren Namen von dem Concerte, welches 1725 von Philidor in Paris für diejenigen Tage eingerichtet worden ist, an welchen die Theater geschlossen waren. Verschieden von diesen sind die Kirchenconcerte. Diess sind Musikstücke, durch Ludovico Viadana gegen das Jahr 1600 eingeführt, in welchen eine, zwei, drei oder mehrere Stimmen, welche die Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie noch eines andern begleitenden harmonischen Instrumentes (gewöhnlich benützte man dazu die Orgel) bedurften. Zu solchen Tonstücken gab

dem Viadana Veranlassung die manchmal zutreffende geringe Zahl der Sänger, welche nicht hinreichte, um eine vier- oder mehrstimmige Composition aufzuführen; auch der Wunsch war massgebend, den Sängern Compositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, wo aus sie eine wählen konnte, um damit Ehre sich zu machen.

Concordantia, bei den alten Theoretikern so viel als Consonanz.

Conjunctivum, hiess in der antiken Musik und bei den aus Boethius schöpfenden Theoretikern das dritte Tetrachord des Tonsystems, welches mit dem letzten Tone des zweiten Tetrachordes anfing; der griechische Name ist synemmenon. Conjunctio (Synaphe) bedeutet dann den Zusammenhang zweier verbundener Tetrachorde. (s. Griech. Musik.) Hierauf gründet sich auch die alte Benennung conjunctiva (nota) für die accidentelle Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones.— Conjunctio nannten alte Tonlehrer, wie Marchettus de Padua, auch die Intervalle, als die Verbindung der einzelnen Töne.

Conrad, Benedictinermönch von Hirschau, um 1131, der sich aus Demuth in seinen Schriften „Peregrinus (der Fremde, Unerfahre)" nennt. Schüler des sel. Wilhelm, Abtes dieses Klosters, war in jeder Wissenschaft sehr erfahren, er war Philosoph, Rhetor, Dichter und Musiker und zudem ein ausgezeichneter Religiose; neben vielem Andern schrieb er auch ein Buch „de musica et differentia tonorum".

Conservatorium, ital. Conservatorio, französisch Conservatoire, ist der Name einer musikalischen Bildungsanstalt, eigentlich ein Institut, das die Tonkunst pflegen u. in ihrer Reinheit bewahren soll. Die C. sind italienischen Ursprungs. Die ältesten C. in Italien sind fromme Stiftungen, auch Hospitäler, die von reichen Privatpersonen unterhalten wurden, u. mit denen zugleich ein Institut für die musikal. Bildung talentvoller Zöglinge beiderlei Geschlechts verbunden war; diese erhielten freie Wohnung, Kost, Kleidung u. Unterricht; doch wurden auch Pensionairs angenommen, welche, ohne in der Anstalt zu wohnen, am Unterrichte theilnahmen. In Neapel gab es drei solcher Institute für Knaben, unter denen das berühmteste u. älteste das der „S. Maria di Loretto," 1537 von einem spanischen Geistlichen Giov. di Tappia gegründet wurde. Bald veranlasste der starke Andrang von Zöglingen die Gründung eines zweiten, v. S. Onofrio später erstand ein drittes, della Pietà; ein viertes, Poveri di Giesù Christo bestand aber nicht lange. Knaben von 8—20 Jahre fanden darin Aufnahme; der Lehrcursus dauerte 8 Jahre. 1799 wurden diese drei Institute in ein einziges unter dem Namen „Real Collegio di Musica" verschmolzen. — In Venedig gab es vier solcher Institute für Mädchen: „Ospedale della Pietà, de Mendicanti, degl' Incurabili und Ospedaletto di S. Giovanni et Paolo." — 1734 entstand ein Conservatoire in Paris, welches sich gegenwärtig zu den grossartigsten Musikinstitute der Welt ausgebildet hat. — Als bestes derartiges Institut in Deutschland ist das Prager Conservatorium anzusehen. — Sämmtliche Conservatorien, wie sie jetzt bestehen, leisten für Instrumentalmusik u. für künstlichen Bühnengesang, überhaupt für weltliche Musik sehr Rühmliches, für kirchliche Musik kann aber ihre Thätigkeit nicht in Anschlag gebracht werden.

Consonanz, consonantia, Zusammenklang, gleichzeitiges Erklingen von Tönen. In der Musik wird darunter jenes Verhältniss zweier Töne verstanden, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt, oder ein Intervall, dessen Bestandtheile

kein Streben nach Auflösung verlangen. In akustischer Beziehung stehen die Schwingungen zweier consonirender Töne in einem einfachen Zahlenverhältnisse (s. Akustik.), 1: 2 gibt die Octav, 2: 3 die reine Quint, 3: 4 die reine Quart, 4: 5 die grosse Terz, 5: 6 die kleine Terz. Aus der Umkehrung der letzten zwei Verhältnisse ergibt sich noch 5: 8 die kleine Sext u. 6: 10 oder 3: 5 die grosse Sext. Wirkliche Consonanzen sind also die Octav, Terz, Quart, Quint, Sext. Man theilt sie aber noch in vollkommene u. unvollkommene C. ein. Vollk. sind: Octav, reine Quint u. reine Quart; unvollkommene: die grosse u. kleine Terz, die kleine u. grosse Sext. Einige Theoretiker rechnen die Quart auch zu den unvollk. Consonanzen. So lange nach der Weise der Griechen die Arithmetik für die Bestimmung von Consonanz u. Dissonanz zweier Intervalle als maasgebend betrachtet wurde, gewährte man nur (dem Einklang) der Octav, der reinen Quint u. der reinen Quart eine consonirende Eigenschaft. Mit dem Gebrauche der Diaphonie liess man auch nach dem Urtheile des Ohres, welches sie als befriedigende u. beruhigende Intervalle erkannte, andere Intervalle als consonirende gelten, u. Franco von Cöln theilt die Consonanzen (Concordanzen nennt er sie,) in vollkommene: Einklang und Octave; mittlere: Quint u. Quart; u. uns vollkommene: grosse und kleine Terz. In den Schriften von Johann de Muris findet sich schon die wichtige Regel, dass zwei vollkommene Consonanzen (Octaven u. Quinten) in gerader Bewegung nicht aufeinanderfolgen dürfen. Eine höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Consonanzen durch Zarlino in der Mitte des 16. Jhdts, welchem das Verdienst zugeschrieben wird, das wahre Verhältniss der grossen und kleinen Terz gefunden zu haben.
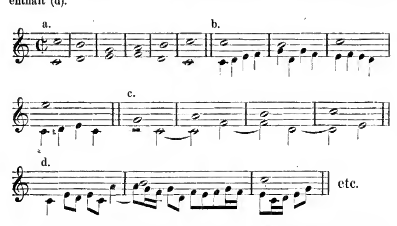
Conti, Angelo, geb. zu Aversa i. J. 1603, hat in Venedig in den Jahren 1634—39 Messen, Motetten u. Madrigalen herausgegeben.

Contini, Franzesco, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts, wurde später Hofcapellmeister in Wien. — Contini, Giovanni, war 1550 Capellmeister an der Cathedrale von Brescia. Von ihm erschienen viele Kirchensachen zu Venedig 1550 u. 1565 in Druck.

Contra bedeutete ehedem die Altstimme; jetzt bedient man sich dieses Wortes in der Zusammensetzung, um eine Stimme zu bezeichnen, welche tiefere Töne hat als eine andere ihresgleichen; so sagt man Contraalt, Contrabass, Contraoctav, um eine tiefe Alt- u. Bassstimme, od. die tiefste Octav (die unter dem grossen C liegt, deren Töne daher auch Contra-Töne z. B. Contra-C, Contra-F, genannt werden,) zu bezeichnen.

Contrabass, ital. Violono, franz. zuweilen Basse de Violon, (grosse Bassgeige), ist die grösste Gattung der Geigeninstrumente u. das tiefste der Bassinstrumente. Für das Orchester ist er unentbehrlich, indem sein tiefer u. durchdringender Ton dem Ganzen Fülle u. Stütze verleiht u. die Grundstimme heraushebt. In seinem Bau u. seinen Bestandtheilen ist er von den übrigen Geigeninstrumenten nicht verschieden, ausser dass die untere Decke oft platt u. nicht gewölbt ist. Gewöhnlich ist er mit 3, in guten Orchestern mit 4, auch wohl mit 5 Saiten überspannt, welche ein kräftiger kurzer Bogen zum Tönen bringt. Statt der frühern Wirbel werden jetzt die Saiten mittelst einer Schraubenvorrichtung leicht gespannt, welche 1778 der Hofmusikinstrumentenmacher Bachmann in Berlin erfunden hat. — Die Notirung geschieht, wie beim Violoncello im Bassschlüssel, die Töne werden aber um eine Octav höher geschrieben, als sie eigentlich klingen sollen.

Contrapunkt, lat. Contrapunctus, ital. Contrapunto, franz. Contrepoint. Zur Zeit, als man begann, zu einer vorhandenen Melodie eine andere zu setzen, ihr gegenüberzustellen, u. mit ihr verbunden vorzutragen, hiess die Note punctus oder punctum, woraus sich der Name contrapunctare, contrapunctiren, d. h. eine oder mehrere Noten einer schon gegebenen gegenüberstellen, bildete. Im Allgemeinen kann man Contrapunct mit Harmonie gleichbedeutend nehmen. Im Besondern aber bedeutet C. die Art u. Weise, einer gegebenen Melodie, welche Cantus firmus, canto fermo, (früher Tenore) heisst, nach bestimmten Regeln eine oder mehrere Stimmen beizugeben. C. wird dann auch die so zur gegebenen Melodie hinzugesetzte Stimme genannt, welche sowohl Ober- als Unterstimme sein, bei Vereinigung mehrerer Stimmen aber auch als Mittelstimme betrachtet werden kann. Je nach der Zahl der contrapunktirten Stimmen hat man zwei-, drei-, vierstimmigen C., wenn zum Cantus firmus eine, zwei od. drei Stimmen hinzutreten. Haben die Noten des Ctpks gleichen Werth mit denen des C. f. so nennt man diess gleichen Ctpkt (a); sind sie aber verschiedenen Werthes, so dass z. B. 2, 4, 8 Noten auf eine Note des C. f. treffen, so heisst er ungleicher C. (b), Eine andere Gattung ist diejenige, bei welcher die Ctpkt-Stimme mit Bindungen, Ligaturen auf dem guten Taktheile fortschreitet (c); blühender (floridus, coloratus sive diminutus) Ctpkt heisst er, wenn die contrp. Stimme Noten verschiedenen Werthes gemischt enthält (d).
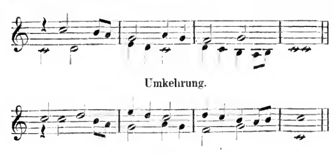


In älteren Lehrbüchern finden sich noch als besondere Namen: Contrp. hyperbatus, ital. Contrapunto sopra il soggetto, wenn die contrapunctirende Stimme über dem C. firm. liegt, u. C. hypobatus, ital. Ctpto sotto il soggetto, wenn sie unter dem C. firm. liegt; — C gradativus, wenn eine contrapkt. Stimme sich stufenweise, C. saltativus, wenn sie sich sprungweise fortbewegt. C. alla mente war der extemporirte Ctpkt, wobei die Sänger aus dem Stegreif zum Cont. firm. einen Contrapunkt sangen, es gab dafür eigene Regeln, welche in den Werken von Aaron u. Zacconi u. A. sich finden.

Einfacher Contrapunkt ist überhaupt das Hinzusetzen einer oder mehrerer Stimmen zu einer gegebenen Melodie nach den Regeln des reinen (strengen od. freien) Satzes. Insofern gebraucht man jetzt

dafür das Wort: Harmonie, harmonisiren. Redet aber die neuere Kunstsprache von Contrapunkt, so versteht sie jene Art der Harmonie darunter, welche der Umkehrung fähig ist, und theilt sie ihn in doppelten, dreifachen u. vierfachen C. ein. Hauptgrundsatz jedeu Ctpkts ist, dass jede Stimme zur andern einen richtigen, guten Bassbilde. Doppelter C. findet statt, wenn zwei Stimmen so gegen einander gesetzt werden, dass ohne die geringste Veränderung u. ohne Fehler gegen den reinen Satz, die untere zur Oberstimme und die obere zur Unterstimme gemacht werden kann. Die Versetzung der Stimmen heisst man Umkehrung. Dreifach (wohl zu unterscheiden von dreistimmig, was dann stattfindet, wenn man dem doppelten Ctpkt eine dritte Stimme als Ausfüllungs- oder Begleitungsstimme beifügt) ist der Ctpkt, wenn jede der drei Stimmen wesentlich ist, wenn jede zu den beiden andern einen guten Bass, und folglich auch jede zu den beiden andern eine gute Melodie bildet; er lässt sechs verschiedene Stellungen seiner Stimmen zu. Vierfach ist der Contrapunkt, wenn vier versetzungsfähige Melodien vorhanden sind. Vom dreifachen, wie noch mehr vom vierfachen C. macht man selten Anwendung sowohl wegen der grossen Verwickelung als auch wegen der unvollständigen Harmonie, was nicht zu vermeiden ist; desto mehr findet aber der doppelte C. Anwendung. Seine Umkehrung kann in verschiedenen Intervallen stattfinden. Wenn die Unterstimme um eine oder zwei Octaven erhöht wird, also über die ursprüngliche Oberstimme hinauftritt u. als Oberstimme erscheint, so entsteht der C. in der Octave, wird die Unterstimme in gleicher Weise um eine None erhöht, so entsteht der doppelte C. in der None u. s. f. Je nach der Intervallenentfernung, in welcher die Umkehrung stattfindet, gibt es nun einen doppelten Contrapunkt in der Octave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Tercdecime und Quartdecime. Obiger Erklärung zu Folge kann natürlich auch die Oberstimme um eine Octave, None, Dezime u. s. w. tiefer gesetzt werden, nur muss die Hauptbedingung dabei erfüllt werden, dass durch die Versetzung einer Stimme zugleich eine wirkliche Umkehrung der Stimmen erfolgt. Die gebräuchlichste und leichteste Art des doppelten Ctpkts ist die in der Octave. Hiebei haben folgende Umkehrungen der Intervallverbindungen statt:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

d. h. aus der Prim wird die Octave, aus der Secunde die Septime aus der Terz die Sext u. s. w.



Nächst dem doppelten C. in der Octave sind die Contrapunkte in der Decime und Duodecime am verwendbarsten. Bei ersterem ändern sich die Intervalle also:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Bei letzterem so:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Zu den beiden im Contrapunkt gesetzten Stimmeu kann noch eine Nebenstimme als ausfüllende oder begleitende Stimme treten. Der C. findet seine Anwendung zumeist in der Fuge, in Motetten, Chören u. d. gl. aber auch in Werken des freien Styles vermag er grosse Wirkung zu thun, wie es die Werke Mozart's, Haydn's, Beethovens u. A. beweisen.

Das Stdium des C. ist für jeden Componisten unumgänglich nothwendig, da er nur dadurch sich die vollkommen freie Thätigkeit aneignet, welcher er bedarf, um etwas Gutes in seiner Kunst zu schaffen: dadurch lernt er tüchtiges Ausarbeiten und Fortspinnen, die cousequente, logische Entwicklung der musikalischen Gedanken, ohne welches seine Arbeit höhstens eine werthlose, unbefriedigende Mosaik wäre. Man studirt den Contrapunkt nicht, um blos Fugen, Canons u. dgl. machen zu können, sondern um innerhalb der Schranken der Kunstgesetze sich frei bewegen zu lernen, um jede Form, sei sie welche sie wolle, mit einem planmässig zurechtgelegten, in allen Theilen soliden Inhalt füllen zu können.

Die Anfänge des Contrapunkts, wie überhaupt der Harmonie hat man in dem Organum Hucbald's zu sucheu, welches sich zumeist in Quinten-, Quarten- und Octavenparallelen fortbewegte. Zu Guido's Zeit wagte man es schon, audere Intervalle einzumischen; die Diaphonie und die „Fleurettes" zeigen eine von der Hauptmelodie (Tenore ziemlich abweichende Nebenmelodie. Die Erfindung der Noten — im 12. Jhdt — trugen umsomehr zu rascheren Fortschritten der Harmonie bei, als sie ein leichtes Mittel der Aufzeichnung der Töne, der Sichtbarmachung derselben sind. Franco von Cölu, im 13. Jhdt, ist der erste, welcher einen Tractat über die Figural- und Mensuralmnsik mit Ausführlichkeit schreibt, u. bestimmte Regeln über das consonirende dissonirende Verhältniss des „Discantus" (Contrapunkt) gibt. Gegen Ende des 14. od. im Anfang des 15. Jhdts tritt an die bisherige Benennung „Discantus" der Name „Contrapunctus" und die harmonische Kunst gestaltete sich immer schöner aus; Marchettus von Padua lehrt schon die Auflösung der Dissonanz in die Consonauz und Johann die Muris weiss gute Lehren über das Fortschreiten der Intervalle aufzustellen. Die Praxis ging immer weiter voran und aus ihr zog die Theorie dann feste Grundregeln; bis gegen Ende des 16. Jhdts entstanden nach und nach sehr ausführliche Lehrbücher z. B. von Prosdocimus, Gafurius.

Mit Guillielmus Düfay 1380—1450 fängt die Perjode des künstlichen Contrapunktes (c. artificiosus) an, welcher durch die nachfolgenden Meister Ockenheim, Josquin des Près, Willaert u. m. A. (die sogenannte niederländische Schule) besonders gepflegt und zu grosser Vollkommenheit gehoben wurde. Doch artete er bald in eitle und unnütze Künsteleien und Spielereien aus, welche erst im 16. Jhdt durch

Männer wie Palästrina, Lassus, Gabrieli u. A. zurückgedrängt wurden. Als grösster Theoretiker dieser Zeit steht Zarlino († 1590) da. In der Palästrinischen Perjode entfaltete sich die contrapunktische Kunst in herrlichster Weise und schuf Werke, deren Werth immer in Geltung bleiben wird. Mit dem Aufblühen der Oper und ihrer Ausbildung wurde der Contrapunktik das Feld streitig gemacht und sie musste sich immer mehr in die Kirche zurückziehen, wo zuletzt — seit ungefähr 100 Jahren — sie auch wenig mehr geachtet wurde, nun aber doch wieder zur Anerkennung kommt. Auf's höchste hat sie wohl Sebastian Bach vervollkommet. Im vorigen und laufenden Jahrhundert schrieben vorzügliche Lehrbücher über den Contrapunkt unter andern: Fux (Gradus ad Parnassum), Paolucci, Albrechtsberger, Marx, Bellermann, André, Dehn.

Contrapunktist, heisst derjenige, welcher alle Formen der contrapunktischen Schreibweise zu bewältigen im Stande ist. In früheren Zeiten war Componist und Contrapunktist gleichbedeutend; nachdem aber aus dem Contrapunkte sich ein freier Styl und andere Formen der musikalischen Kunst herausgebildet haben, oder vielmehr die Entwicklung der musikalischen Kunst solche geschaffen, kann doch noch vom Componisten gefordert werden, dass er auch Contrapunktist sei, — vom Kirchencomponisten muss diess gefordert werden, da seine Studien vorzüglich auf die Meister des 16. und 17. Jhdts gerichtet sein müssen, welche ihre Kirchensachen nur im strengen Contrapunkt schrieben, und aus denen er die beste musikalische Ausdrucksweise des kirchlichen Geistes zu erlernen hat.

Coppola, Giacomo, ist der älteste bekannte Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom. Den 26. Juni 1539 wurde er an der genannten Kirche zum Singmeister der Chorknaben ernannt.

Corelli, Arcangelo, geb. im Febr. 1653 zu Fusignano bei Imola im Bolognesischen, erhielt seinen ersten Unterricht in der Composition von Matteo Simonelli, einem Sänger in der päpstlichen Capelle, das Violinspiel studirte er bei Bassani und bildete sich zum grössten Violinvirtuosen seiner Zeit, — wenn nicht in der Technik, so stand er gewiss durch bewundernswerthe Manier, durch Schönheit seines Spiels und wundervollen Ton über allen. Als Componist versuchte er sich zuerst in Kirchensonaten für 2 Violinen und Bass mit Orgelbegleitung, worauf er vom Cardinal Ottoboni zum Dirigenten seiner Hauscapelle ernannt wurde. Ausserdem erschienen noch mehrere Bände Sonaten für verschiedene Instrumente und Violinconcerte. Er lebte immer sehr bescheiden u. zurückgezogen, seine Compositionen haben aber der Instrumentalcomposition einen mächtigen Anstoss gegeben; durch das Fliessende, Ungesuchte und Verständliche derselben wurde ein steifes contrapunktisches Wesen, welches bis dahin in den meisten musikalischen Produktionen sich bemerklich machte, gebrochen, und die Instrumentalmusik wesentlich veredelt. Er starb d. 8. Jan. 1713 zu Rom.

Cornet, Severin, geb. um 1540 zu Valenciennes, studirte die Musik in Italien und wurde 1578 Singmeister der Chorknaben an der Cathedrale zu Antwerpen. Von seinen Kirchencompositionen erschienen mehrere in Antwerpen gedruckt.

Cornetti, Paolo, geb. im Anfange des 17. Jhdts zu Rom, war Capellmeister an der Kirche S. Spirito in Ferrara.

Corpus (Körper) nennen die Instrumentenmacher den Kasten bei Clavier-, Geigen- und Lauteninstrumenten.

Corradini, Nicolò, Organist u. Capellmeister an der Hauptkirche in Cremona, geb. zu Bergamo zu Ende des 16. Jhdts.

Corea, Henrique Carlos, geb. den 10. Febr. 1680 zu Lissabon, war Capell-Meister an der Cathedrale zu Coimbra und schrieb viele Messen, Motetten, Responsorien u. a. — Correa, Manuel, geb. zu Lissabon zu Ende des 16. Jhdts, wurde 1625 Capell-M. an der Kirche der hl. Katharina.

Correct heisst überhaupt jedes Werk einer Kunst, welches mit genauer Beobachtung der vorgeschriebenen Formen und Gesetze gearbeitet ist.

Corsi, Bernardo, lebte zu Cremona; 1617 sind von ihm zu Venedig 5 stimm. Psalmen und 8 stimm. Litaneien, Antiphonen und Motetten erschienen. — Ein anderer Corsi, Giuseppe, war 1667 Capell-M. an S. Maria Maggiore in Rom.

Cosset, François, Musikmeister an der Metropolitankirche zu Rheims um die Mitte des 17. Jhdts., edirte viele Messen

Costa, Andrea, geb. zu Lissabon, trat 1650 in den Trinitarierorden und fand eine Anstellung in der kgl. portugisischen Hofcapelle. Er starb den 6. Juli 1686 und hinterliess den Ruf eines vortrefflichen Harfenspielers und Kirchencompositeurs.

Costantini, Alessandro, (Constantini) war in Rom geb., und daselbst an der Kirche S. Giovanni dei Fiorenti als Capell-M. und Organist angestellt. Ausser verschiedenen werthvollen Stücken in den Sammlungen des Fabio Costantini hinterliess er ein Motettenwerk für 1, 2 und 3 Stimmen mit Orgelbegleitung, 21 Stücke enthaltend.

Costantini, Fabio, 1560 in Rom geb., war zuerst Capellmeister in Ancona, dann zu Orvieto, später an der Kirche S. Maria in Trastevere zu Rom, worauf er wieder nach Orvieto zurückkehrte. Er gehörte der römischen Schule an und nach seinen wenigen Originalcompositionen zu schliessen, war er nach dem Urtheile Proske's vollkommen in den Geist derselben eingedrungen. Er gab 4 Sammlungen von Kirchenstücken der besten römischen Meister von 1614—1618 heraus, worunter nur Weniges von seiner eigenen Composition ist. Diese Anthologien sind als wahre Muster classischer Auswahl zu preisen und es hat C. dadurch einen wahrhaft geläuterten Geschmack und die gründlichste Kunsteinsicht bewährt. Ausserdem sind 1596 und 1618 von ihm Motetten, Psalmen u. Magnificate zu 8 Stimmen herausgekommen.

Costanzi, Giovanni, auch Gioanina di Roma genannt, weil er zu Rom geboren war, stand erst in Diensten des Cardinals Ottoboni, und wurde 1755 Capellmeister an S. Pietro im Vatikan, als welcher er d. 5. März 1778 starb. In der Archiven der päpstl. Capelle werden 16stimmige Motetten von ihm aufbewahrt.

Cottonius, Johannes, ein alter musikalischer Schriftsteller, der wahrscheinlich eine und dieselbe Person mit dem Johannes Scholasticus ist, der in der Abtei S. Mathias bei Trier Mönch war und um 1047 lebte. Er hinterliess einen Tractat in 27 Capiteln, welche Gerbert in seinem Werke De Scriptoribus eccl. Bd. II. vollständig mittheilt.

Cotumacci, Carlo, geb. 1698 zu Neapel, studirte Musik unter Ales. Scarlatti und wurde Nachfolger des Durate als Capellmeister am Conservatorium S. Onofrio. Er war guter Orgelspieler und Kirchencomponist und verfasste zwei theoretische Werke: „Regole dell' accompagnamento" u. „Trattato di Contrappunto." Er starb 1765 (nach Andern 1773) in Neapel.

Coup d' archet, die französische Benennung für Bogenstrich.

Courtois, Jean, ein franz. Componist lebte um die Mitte des 16. Jahrhunderts. In mehreren Sammlungen und auf der Münchner Bibliothek finden sich Messen u. A. Seine Werke sollen gut gearbeitet sein.

Coussemaker, Charles Edmond Henri de, geb. zu Bailleul (Dep. du Nord.) d. 19. April 1795, trieb schon in seiner Jugend die Musik eifrig, besonders aber während seiner juristischen Studienzeit zu Paris unter Reicha und als Anwalt zu Douai unter Lefebre. Neben seiner Berufsthätigkeit als Friedensrichter an mehreren Orten trieb er nun auch musikalisch-literar. u. historische Forschungen und edirte bis jetzt als Früchte seines Fleisses und seiner musikal. Gelehrsamkeit; „Memoires sur Hucbald et sur ses traités de musique etc. (Paris 1841); „Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord“ (Paris 1843); „Histoire de l'harmonie au moyen âge“ (Paris, 1852; sein bestes Werk); „Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera“ Tom. I. Parisiis, 1864.“ Ausserdem erschienen viele Artikel von ihm in Zeitschriften. Er lebt gegenwärtig zu Dünkirchen und ist Mitglied mehrerer Academien und gelehrter Gesellschaften.

Cousu, Jean, zu Anfang des 17. Jhdts lebend, war erst Sänger, dann Capellmeister zu Noyon, und wurde zuletzt Canonikus zu S. Quentin. Er hat den Ruhm eines guten Theoretikers und Componisten. Er schrieb ein Werk „La musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie,“ von welchem bis jetzt nur ein unvollständiges Exemplar aufgefunden wurde, worin nach Fétis Versicherung die musikalische Kunst nach ihrem Stande im 17. Jhdt. aufs Klarste und Methodischste abgehandelt ist.

Cozzi, Carlo. geb. zu Parabiago im Mailändischen, war in seiner Jugend Barbier, verliess aber diesen Stand bald und schwang sich durch Fleiss und Talent zu einem angesehenen Meister der Musik auf. Von der Königin von Spanien erhielt er den Titel eines Hoforganisten. Er starb als Organist in Mailand 1658 oder 59.

Cozzolani, Chiara Margherita, trat 1620 in das Kloster der Benedictinernonen von S. Radegonda in Mailand und wird als gewandte Componistin gerühmt. Von ihren Werken sind gedruckt: „Primavera di Fiori musicali, a 1, 2, 8 e 4 voci,“ (Venedig 1642); „Scherzi di sacra melodia,“ (Venedig, 1648); „Salmi a otto voci concertante, con motetti e dialoghi, a 2, 3, 4, 4 e 6 voci,“ (Venedig, 1650).

Cranz, oder **Crantius,** Heinrich, einer der ältesten Orgelbauer, den die Geschichte nahmhaft macht, hat nach Prätorius im J. 1499 die Orgel in der Stiftskirche S. Blasii zu Braunschweig gebaut.

Crequillon, Thomas, ein niederländischer Contrapunktist, welcher bei seinen Lebzeiten eines grossen Rufes sich erfreute, war geboren um 1520, und wurde nach Nik. Gombarts Tode Capellmeister am Hofe Kaiser Carls V. In Druck erschien sehr Vieles von ihm, u. A. eine 6stimmige Messe über das Chanson: „Mille regrets“, und „Cantiones sacrae 5 et 8 voc.“, Löwen 1576. Auch in mehreren Sammelwerken finden sich Compositionen von ihm.

Crescendo, abgekürzt cresc., wachsend, zunehmend, bedeutet, dass die Stärke des Tones oder einer Reihe von Tönen anwachsen, zunehmen soll. Bei längeren Reihen wird das Wort in Silben auseinander gedehnt gesetzt; bei kurzen Stellen bedient man sich auch des Zeichens —=.

Cristofori oder **Cristofali,** Bartolomeo, geb. 1683 zu Padua, liess sich 1710 in Florenz nieder, wo er Spinetts und Clavecins baute. Er soll der Erste gewesen sein, der ein Fortepiano mit Hämmermechanik gebaut hat.
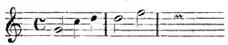
Crivelli, Arcangelo, geb. zu Bergamo um die Mitte des 16. Jhdts., war 1583 Tenorist in der päpstl. Capelle; von seinen Compositionen wurden einige von Costantini in seine Selectae cantiones aufgenommen. — C. Dominico, ein Sohn des ausgezeichneten italienischen Tenoristen C. Gaetano, war geb. 1794 zu Brescia, kam frühzeitig nach Neapel, wo er im Conservatorium di S. Onofrio die Composition studirte, 1812 aber nach Rom, wo er sich unter Zingarelli weiter ausbildete, und wurde zuletzt Professor am Regal collegio di Musica in Neapel. Er schrieb neben profanen Tonstücken auch Kirchensachen.

Croce, Giovanni, geb. zu Chioggia, bei Venedig, woher er auch den Namen „Chiozotto" führte, genoss in der blühendsten Epoche der venetianischen Schule den Unterricht des gerühmten Zarlino. Mit den edelsten Geistes- und Gemüthsanlagen ausgestattet verband er eine unermüdete Schaffenslust und errang sich dadurch die höchste Auszeichnung, welche ihm seine Vaterstadt bieten konnte. Bereits 1596 stand er an der S. Marcuskirche dem Balthasar Donato als Vicecapellmeister zur Seite und trat 1603 in dessen Stelle ein, welche er bis zu seinem Tode 1609 würdigst bekleidete. 1580 erschienen seine ersten Compositionen in Druck, und wurden auch nach seinem Tode viele seiner Werke in neuen Auflagen verbreitet od. in Sammelwerke aufgenommen. (Salmi Te Deum, Benedictus et Miserere a otto voci; Motetti a 4 voci, Venedig 1695; Vespern, Lamentationen u. dgl.) Dr. Proske sagt von ihm: „Unter den grossen Tondichtern der Schule Venedigs kenne ich keinen, welcher mit solcher Innigkeit, Zartheit und Wärme zu singen, den Ernst kirchlicher Kunstanforderung so zu mildern und gleichsam mit heiliger Schönheit zu verklären gewusst, wie dieser Meister, dessen persönlicher Character nach dem Zeugnisse Mitlebender überaus edel und liebenswürdig gewesen, und dessen Werke noch lange nach seinem Tode, bei bereits erfolgter Umgestaltung der Kirchenmusik, mit grösstem Beifall gehört wurden."

Cruciati, Mauricio, Capell-M. an S. Petronio in Bologna um 1660, war ein seiner Zeit sehr geschätzter Componist.

Currende, ein Singchor aus Schülern der niedern Schulklassen bestehend, der an gewissen Tagen in der Woche vor den Häusern von Privatleuten sang und dafür eine Gabe erhielt. Die Einführung der C. wird dem Bischof von Asti, Scipio Damianus (gest. 1472) zugeschrieben.

Custos, (lat.) der Wächter, ital. mostra, ist der Name des Zeichens, welches früher an das Ende einer Notenzeile gesetzt wurde, um die Tonstufe anzuzeigen, auf welcher die erste Note in der nächsten Zeile erscheint, z. B.



Jetzt wird der Custos nur mehr in der Choralnotenschrift gebraucht. s. Choral).

Cybulowsky, Lucas, Chordirector an der Decanatskirche zu Prag 1617, hat sich durch eine grosse Menge von Kirchenstücken bekannt gemacht, die als Manuscripte in den böhmischen Kirchen zerstreut sind.

Czeck, geb. zu Horczicz in Böhmen den 4. Dec. 1759, hatte in Prag sich in der Musik so sehr ausgebildet, dass er als guter Pianist, Orgelspieler und Componist geschätzt war. 1780 trat er in's Prämonstratenserkloster zu Strachow und wurde 1787 zum Priester geweiht.

Er starb den 29. August 1808 und hinterliess neben weltlichen Compositionen auch viele Kirchenstücke.

Czernohorsky, Bohuslaw, aus Niemburg in Böhmen gebürtig, war zuerst an einer Kirche zu Padua als Regenschori angestellt, und erhielt auf dortiger Hochschule den „Gradum musicae magistri." Zwischen 1720 und 1740, in welch' letzterm Jahre er auf einer Reise nach Italien gestorben sein soll, findet man ihn als Minoritenmönch und Chordirector an der St. Jakobskirche zu Prag. Seiner Zeit galt er als der bedeutendste böhmische Tonkünstler und sein Orgelspiel, so wie seine vielen Kirchencompositionen, von denen beim grossen Brande in Prag 1754 fast alle verloren gegangen sind, wurden ungemein hoch gehalten. Die noch übrige, im Mscr. nur in mancher Prager öffentlichen und Privatbibliothek vorhandene Motette „Laudetur Jesus Christus," rühmt Laurencin als ein Unicum aller ältern Gesangsfugen, als ein Gebilde, welches sich nach und nach zu einer der seltensten Fughe a tre sogetti emporwächst, die in den der vor-Bach'schen Zeit zu finden ist. Unter seine Schüler zählen Seegert, Zach und Tuma.

Czerny, Dominik, geb. zu Niemburg in Böhmen d. 30. Oct. 1736, ein Minorit, wurde 1760 Chordirector an der St. Jakobskirche in Prag, starb aber schon d. 2. März 1766. Seine Compositionen wurden zu ihrer Zeit sehr geschätzt, blieben aber Manuscript. — C. Sanctus, geb. 1734 in Böhmen, trat in den Orden der Barmherzigen Brüder und war schon damals sehr geschickt im Orgelspiel. Er wurde seiner Zeit hochgeschätzt und starb d. 26. November 1775, ohne von seinen zahlreichen Kirchencompositionen etwas durch den Druck veröffentlicht zu haben.

D.

D — die zweite Stufe der modernen diatonischen Tonreihe in der Solmisation, bei den Franzosen und Italienern heisst sie Re.

Da capo (ital.) vom Anfange an, bedeutet die Wiederholung eines Satzes bis zu einer mit „Fine" bezeichneten Stelle, daher auch „Da capo al Fine." Die Wiederholung eines Satzes, welche in den frühern Arien stereotyp war, findet sich zuerst in den Opern von Alessandro Scarlatti (1693).

Dämpfer, ital. Sordino, franz. Sourdine, ist eine mechanische Vorrichtung, um den Ton musikalischer Instrumente weicher oder schwächer zu machen. Bei Geigeninstrumenten besteht er aus einem kleinen dreizackigen Kamme aus Holz, Elfenbein oder Metall, dessen gespaltene Zacken auf den obern Theil des Steges gesteckt werden, ohne dass sie die Saiten berühren; der Dämpfer muss ganz genau auf den Steg passen, damit der Ton nicht schnarrend und ungleich werde. Bei Blasinstrumenten besteht er aus einem gut abgedrehten Stückchen Holz (für die Trompete), oder aus einer mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, welche Vorrichtungen in den Schalltrichter geschoben werden. Bei Clavierinstrumenten bringt ein mit Tuch oder feiner Wolle belegter Körper, welcher auf die Saite fällt, sobald der Finger von der Taste gehoben wird, die Dämpfung hervor.

Bei Geigen- und Blasinstrumenten wird der Gebrauch des Dämpfers durch „con Sordino," die Entfernung desselbeu durch „senza Sordino" angezeigt.

Damon, William, ein englischer Tonkünstler und Mitglied der kgl. Capelle in der letzten Hälfte des 16. Jhdts setzte zuerst in England die Psalmen vierstimmig; Burney rühmt dessen gute und reine Harmonie und fliessende Schreibart.

Dankers, Ghislain, geb. zu Tholen in Zeeland, ein gelehrter Contrapunktist des 16. Jhdts und Sänger der päpstl. Capelle.

Danzi, Franz, geb. den 15. Mai 1763 zu Mannheim (nach Andern zu Schwetzingen), erhielt von seinem Vater, welcher als Violoncellist in der churpfälzischen Capelle angestellt war, den ersten musikalischen Unterricht. Später machte er erst unter Vogler's Leitung ernstere theoretische Studien. 1778 ging er, als die Mannheimer Oper und Capelle nach München versetzt wurde, auch dahin und componirte Vieles für die Bühne. Nach mehrjährigen Kunstreisen kehrte er nach München zurück und erhielt daselbst im J. 1796 die Stelle eines Vice-Hofcapellmeisters. 1800 ward er Kapellmeister in Stuttgart, dann in Karlsruhe, wo er am 13. April 1826 starb. Neben seinen weltlichen Compositionen existiren noch geistliche Werke: Messen, Vespern, Te Deum u. dgl., welche theilweise in München durch Lithographie veröffentlicht wurden.

Obwohl kein Künstler erster Grösse, besitzt er doch den Ruhm eines soliden und geschickten Musikers, dem schöne und wahre Empfindung und gefühlter Ausdruck nicht abzusprechen ist. Seine Kirchenwerke tragen den Stempel der Zeit.

Dasser, Ludwig, ein fleissiger Componist, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts Capellmeister des Herzogs von Würtemberg. Gedruckt ist von ihm eine vierstimmige Passion (1578) und an der Münchener Bibliothek befinden sich im Manuscript Messen, Motetten u. dgl. zu 4, 5 und 6 Stimmen.

Daube, Johann Friedrich, geb. 1730, vorerst Kammermusikus des Herzogs von Würtemberg, dann Rath und erster Sekretär der von Kaiser Franz I. zu Augsburg gegründeten Akademie der Wissenschaften, hat sich weniger durch Compositionen, als vielmehr durch einige theoretische Schriften („Generalpass in drei Accorden," Leipzig 1756; „Anleitung zum Selbstunterrichte in der musikal. Composition," Wien 1798; „Der musikal. Dilettant," Wien 1773) bekannt gemacht. Er starb zu Wien den 19. Sept. 1797.

David, der Sohn Isais, Königs in Israel, vermochte in seiner Jugend schon an den Hof Königs Saul gerufen durch seinen Gesang und sein Saitenspiel dessen Schwermuth und Trübsinn zu bannen. Als er König geworden war, hob er die hebräische Musik zum höchsten Grad ihrer Ausbildung, sowohl durch Verbesserung der Instrumente als durch Vermehrung des Sängerchors. Seine Psalmen verewigen ihm den Ruhm eines gottbegeisterten, vorzüglichen Dichters.

Decime, ist ein Intervall, dessen Töne zehn diatonische Stufen von einander abstehen z. B. C—e. Sie ist eigentlich die um die Octav höher gerückte Terz und wird auch stets als solche behandelt. Der Name Decime wird hauptsächlich nur gebraucht, wenn vom Contrapunkt die Rede ist, da die Umkehrung einer Stimme in die Terz verschieden ist

von der Decime. In der Generalbassschrift wird sie mit 10 bezeichnet, nicht mit 3, wenn die None eine Stufe aufwärts geht.

Decrescendo, abnehmend, der Gegensatz von crescendo, anwachsend, deutet an, dass die Stärke des Tones in einer Note oder Notenreihe sich nach und nach vermindern soll. Das Zeichen dafür ist ⪢.

Dedler, Rochus, geb. 1779 zu Oberammergau (in Oberbaiern) begann seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien im Kloster Raitenbuch und setzte sie am Lyceum in München fort. 1802 wurde er Lehrer, Chorregent und Organist in seinem Geburtsorte. Mit P. Weiss arbeitete er das berühmte Passionsspiel, das alle 10 Jahre zur Aufführung kommt, um; jener bearbeitete den Text, D. aber versah ihn mit neuer, würdig gehaltener Musik. Ein Lungenleiden setzte 1822 seinem Leben ein baldiges Ziel.

Deductio, bezeichnet bei Guido v. Arezzo die aufwärts steigende Folge der Noten oder Sylben, reductio die abwärts steigende Folge. Auch bezeichneten ältere Theoretiker mit diesem Worte eine Accordfolge, in der eine Dissonanz sich in eine Consonanz auflöste, und Joh. de Garlandia verstand darunter die vollständige Benennung der Claves z. B. C fa ut, A la mi re.

Deering, Richard, ein englischer Contrapunktist und Orgelspieler des 17. Jhdts, aus der Grafschaft Kent stammend. Er starb 1657.

Dehelia, Vincenzo, Capellmeister an der Kirche S. Pietro in Palermo im 17. Jhdt.

Dehn, Siegfried Wilhelm, Musikgelehrter und Theoretiker, geb. den 25. Febr. 1799 zu Altona, studirte von 1819—23 an der Universität Leipzig die Rechtswissenschaft, betrieb aber dabei eifrig die Musik. Fördernd in dieser Beziehung wirkte auf ihn der Umgang mit Pohlenz, Schicht, Friedr. Schneider u. a. Dann, vorerst einige Zeit bei der schwedischen Gesandtschaft beschäftigt, wendete er sich nach unglücklichem Verluste seines Vermögens, vorzüglich auf den Rath Bernhard Klein's ganz der Tonkunst zu. Seine Bestrebungen waren nicht so fast auf die Composition, als vielmehr auf Theorie, musikalisch-wissenschaftliche Forschungen und Literatur gerichtet. Mit bedeutenden Musikgelehrten stand er in lebhaftem Verkehre und war als Lehrer der Theorie gesucht und geschätzt. 1842 wurde er als Custos der musikal. Abtheilnng der kgl. Bibliothek in Berlin angestellt und leistete in Ordnung und Vermehrung der Bibliothek, Umschreibung alter Tonwerke. Herausgabe unbekannter Meisterwerke u. dgl. höchst Anerkennenswerthes. Einige Zeit war er als Gesanglehrer am Domchor angestellt, trat aber bald wieder zurück. 1849 erhielt er den Titel „Kgl. Professor" und 1853 den belgischen Leopoldorden; auch zum Mitglied mehrerer Academien wurde er ernannt. Am 12. April 1858 verschied er plötzlich durch einen Schlaganfall. — Von Compositionen veröffentlichte er nichts; von seinen musikal. Schriften erschienen: „Theoret.-prakt. Harmonielehre etc." Berlin 1840 (1859); „Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge," Berlin 1858 (von seinem Schüler Scholz herausgegeben); „Analysen dreier Fugen Bach's und einer Vokaldoppelfuge von M. A. Buononcini," Leipzig 1858. Ferner besorgte er eine neue Ausgabe von Marpurg's „Abhandlung von der Fuge," Leipzig 1858; eine Uebersetzung von Delamotte's „Notice biographique sur Roland de Lattre," Berlin 1837, sowie die Herausgabe einer „Sammlung älterer geistlicher

und weltlicher Musik aus dem 16. u. 17. Jhdt." (12 Hefte, Berlin 1837) u. a. m.

Dei, Silvio, Capellmeister an der Cathedrale von Siena, geb. daselbst 1748, widmete sich ausschliesslich der Kirchencomposition.

Deller, Florian, ein Würtemberger von Geburt, war seit 1760 Hofcomponist in Stuttgart; nebst mehrern Opern schrieb er einige Kirchenmusiken. Sein Styl wird als fliessend und gefällig bezeichnet. 1774 starb er zu München noch in den besten Jahren stehend.

Demantius, Christoph, 1567 zu Reichenberg geb., wirkte von 1596 an als Cantor in Zittau, übernahm 1607 die Musikleitung in Freiberg, wo er 1643 sein Leben beschloss. Die gründlichste Bildung im Contrapunkt und ausharrender Fleiss in allen Zweigen musikalischen Schaffens lassen in ihm einen der gediegensten Künstler seiner Zeit erkennen, wovon seine theoretischen und zahlreichen praktischen Arbeiten den vollgiltigsten Beweis ablegen. Er componirte in allen damals üblichen Musikgattungen; eine namhafte Anzahl von Compositionen fertigte er über lateinische Kirchentexte. („Triades Sioniae Introituum, Missarum et Prosarum," 5, 6, 7 et 8 Vocibus, Freibergae 1619. „Trias Precum Vespertinarum," Norimbergae 1602 etc.)

Denner, Johann Christoph, geb. den 13. August 1655 zu Leipzig zog als achtjähriger Knabe mit seinem Vater nach München. und arbeitete in dessen Handwerk als Horndreher mit. Als ihm diese Beschäftigung zu einförmig ward, verlegte er sich auf Fabrikation von Flöten und anderer Blasinstrumente, und erfand bei Gelegenheit der Verbesserung der Schalmeien im J. 1700 die Clarinette. Er starb den 20. April 1707.

Denninger, Joh. Nep., um 1788 Musikdirector in Oehringen, fertigte unter andern auch Kirchencompositionen, von denen die Messen gerühmt werden; doch ist nichts davon im Druck erschienen.

Dentice, Fabricio, in Neapel geboren, genoss daselbst seine erste musikalische Bildung; er gehört unter die besten Meister der neapolitanischen Schule; jedoch scheint sein Aufenthalt in Rom, wo er in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts blühte, nicht ohne Einfluss auf seine weitere Bildung gewesen zu sein. Er war auch berühmt als Lautenspieler und Componist für sein Instrument. 1580 erschienen von ihm in Venedig fünfstimmige Motetten, welche besonders seine Meisterschaft kund thun; ausserdem bewahrt das Archiv der sixtinischen Capelle noch mehrere Compositionen von ihm.

Deregis, Gaudenzio, geb. 1747 zu Agnona bei Vercelli, und Capellmeister zu Ivrea, wo er 1816 starb, hinterliess Kirchencompositionen im Mscpt. — Sein Vetter Lucca D., geb. 1748 zu Agnona, studirte Musik zu Bologna und starb 1805 als Canonicus und Capellmeister zu Borgo-Sesia. Er componirte Kirchensachen.

Dessus ist der franz. Name für Sopran oder Discant.

Détaché, franz. Bezeichnung des Abstossens der Noten — Staccato.

Detonation, Detoniren. bedeutet vornehmlich beim Singen das Zuhoch- und Zutief-Angeben des Tones, das Abweichen vom richtigen Ton, kurz das Falschsingen. Es hat seinen Grund theils in schlecht gebildetem musikal. Gehöre, theils in der Organisation der Stimmwerkzeuge, theils in fehlerhafter Methodik beim Gesangunterricht; oft wird es auch veranlasst durch zu grosse Anstrengung, manchmal auch durch Nachlässigkeit des Sängers. Häufig findet sich bei jungen Sängern, dass sie in einem tiefern Tone enden, als in welchem sie ange-

fangen haben, dass sie mit der Stimme sinken. Ist der Grund davon nicht fehlerhafte Organisation, so kann diesem Uebelstande meistens abgeholfen werden, wenn der Sänger sich gewöhnt, ohne Furcht und mit einer edlen Dreistigkeit vorzutragen, wenn er sich einer guten Haltung des Körpers befleissigt, seiner Stimme nicht zu viel zumuthet, namentlich vor allem heftigen Singen sich hütet, dabei besondere Aufmerksamkeit auf das Athemholen hat und stets auf seine Stimme hört, um sich über den richtigen Ton Rechenschaft geben zu können.

Deuring, Benedict, ein Mönch, der um die Mitte des 18. Jhdts lebte und 1730 zu Augsburg eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Conceptus musici“ herausgab.

D'Haudimont, Etienne Pierre Munier, Abbé, geb. 1730 in Burgund, ging, nachdem er 6 Jahre Capellmeister zu Chalons-sur-Saône gewesen, nach Paris, nahm noch einmal Compositions-Unterricht bei Rameau und trat 1764 die Capellmeisterstelle an der Kirche der S. Innocents an.

Diabelli, Anton, geb. 6. Sept. 1781 zu Mattsee im Salzburgischen, hatte von seinem Vater schon musikal. Unterricht erhalten. Nachdem er in München neben den Wissenschaften auch fleissig Musik betrieben hatte, trat er in seinem 19. Jahre in's Cisterzienserkloster Raitenhaslach, von wo er seine Compositionen an Michael Haydn in Salzburg sandte. Bei der 1803 erfolgten Säkularisation der Klöster in Baiern musste er Raitenhaslach verlassen; er gab seinen Entschluss, Priester zu werden auf, und begab sich nach Wien, wo er durch Empfehlungen an Joseph Haydn bald ein genügendes Auskommen fand. 1818 associrte er sich mit dem Musikverleger Cappi, führte aber seit 1824 die Musikhandlung allein, welche er später an C. A. Spina verkaufte. Er hat in den verschiedensten Gattungen componirt und eine grosse Anzahl Arrangements fremder Erzeugnisse angefertigt. Auch für die Kirche schrieb er viel; doch ist sein Styl viel zu leicht, zu lustig und heiter, um auch von ferne kirchlich heissen zu können. Sein Tod erfolgte zu Wien am 8. April 1858.

Diapason heisst bei den Griechen und alten Theoretikern die Octave; d. cum diatessaron — die Undecime; d. cum diapente — die Duodecime.

Diapente ist der alte Name für die Quint.

Diapentisare bezeichnete bei den alten Tonlehrern das Fortschreiten in Quinten, welches beim Organum stattfand.

Diaphonie nannten die Griechen alle Intervalle ausser der Octav (Antiphonia), der Quart und Quint (Symphonia), z. B. die Sext, die Terz, wo beide Töne bestimmt und scharf auseinander treten, ohne desswegen eine Dissonanz sein zu müssen. Im 11. u. 12. Jhdt. bezeichnete man damit eine zu einem cantus firmus gesetzte Stimme (Discantus). Nach Erfindung der Harmonie verstand man darunter überhaupt eine zweistimmige Composition.

Diatessaron hiess bei den Griechen und alten Theoretikern die Quart; “diatessaronare“ bezeichnete das Fortschreiten in Quarten beim Organum.

Diatonisch. Mit diesem Worte, das aus der griechischen Musik beibehalten wurde, bezeichnet man die Tonleiter, die vom Grundton bis zu seiner Octave durch sieben Stufen aufsteigt, von denen zwei grosse halbe Töne, die übrigen ganze Töne sind, als C D E⁀F G A H⁀c. Jeder Gesang, der seine Intervalle aus einer solchen Tonleiter nimmt,

wird ein diatonischer Gesang genannt; es verschlägt nichts, wenn auch die Tonreihe oder der Gesang auf andere Stufen durch Anwendung von Versetzungszeichen versetzt wird (Transponirter Gesang), wenn nur die diatonischen Intervallenverhältnisse beibehalten und nicht Intervalle herbeigezogen werden, welche der diatonischen Leiter fremd sind (chromatische und enharmonische Töne). In der heutigen Musik kommt selten die diatonische Tonleiter rein zur Anwendung, indem sie durch die harmonischen und melodischen Ausweichungen (Modulationen) sehr häufig unterbrochen wird. Die Choräle oder der gregorianische Gesang sind in der diatonischen Tonart geschrieben und dulden mit Ausnahme des b rotundum keine leiterfremde Erhöhung und Erniedrigung der Töne.

Diatonisches Tongeschlecht nannten die Griechen diejenige Anordnung ihres Tetrachordes, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (h c d e) und zwar in den verschiedenen Tonarten in abwechselnder Reihenfolge nach einander erscheinen liess.

Diazeuxis (disjunctio) die Trennung zweier Tetrachorde. (s. Griech. Musik.)

Diesis war bei den Griechen zunächst jede Theilung der Töne; insbesonders nannten sie den vierten Theil eines Tones eine enharmonische Diesis, nach welcher Aristoxenus auch die Grösse der übrigen Intervalle mass. Analog den Griechen hiessen die Theoretiker des 12. u. 13. Jhdts ein Intervall, das nach den mathemat. Berechnungen keinen vollen halben Ton ausmachte, eine Diesis. („Cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam coloraudam, prima pars toni, sic divisi, si per ascensum fit, maior est, et vocatur chroma, pars vero, quae restat, diesis dicitur.“ Marchettus de Pad. — Joann. de Muris sagt: „Semitonium minus vocatur diesis.“) — Später (16. Jhdt.) verstand man unter diesem Worte das Erhöhungszeichen (♯ od. ♯) beim Semitonium fictum. — Die Italiener und Franzosen benennen noch das Kreuz (♯) diesis, dièze, und fügen diese Wörter den Tonnamen bei, z. B. cis — franz. c ut dièze; ital. c sol fa ut diesis. — Vor dem 16. Jhdt machte man von der Diesis als der Erhöhung eines Tones in der diatonischen Leiter im gregor. Choral, cantus planus keinen Gebrauch; für den Discantus spricht Marchettus von Padua (13. Jhdt) zum ersten Male davon.

Dietgerus oder **Theogerus**, Mönch zu Hirschau, dann Abt zu S. Georg im Schwarzwald, zuletzt Bischof von Metz, um 1118, schrieb einen Tractat über Musik, der in den Script. Gerberti II. Bd. enthalten ist.

Dietz, Johann Sebastian, im Anfang des vorigen Jhdts in Franken geb., war Chorregent an der Pfarrkirche zu Wasserburg am Inn. Er componirte sehr Vieles für die Kirche, was aber jetzt ganz verschollen ist.

Dilettant, vom ital. dilettante, bezeichnet überhaupt einen Liebhaber der Kunst, und der Tonkunst insbesondere, der dieselbe nicht ex professo, sondern blos zu seinem Vergnügen treibt, sich mit ihr nicht aus Beruf abgibt. Obwohl man gewohnt ist, unter Dilettanten sich Leute vorzustellen, welche die Musikkunst nicht gründlich verstehen, — ein Nachhall der Zunftmässigkeit, — so ist doch gewiss, dass in ihre Reihen eine sehr grosse Anzahl der gebildetsten Kenner und wahr-

sten Kunstfreunde zählen, und auf der andern Seite, dem berufsfertigen Musikantenthum, eine bisweilen grössere Anzahl von solchen sich findet, welche von der ästhetischen und historischen Grundlage ihrer Kunst nichts verstehen, und lediglich auf das Technische losarbeiten — handwerksmässig.

Dillen, Wilhelm, ein belgischer Componist, war zu Anfang des 17. Jhdts Capellmeister an dem Dome zu Padua. 1622 veröffentlichte er zu Venedig eine Sammlung von 5-, 6- und 12-stimmigen Messen.

Diminutio, war bei den Mensuralisten die doppelt (und auch vierfach) beschleunigte Geschwindigkeit, wodurch der Werth der Noten verringert wurde. Die doppelte Geschwindigkeit hiess dim. simplex, die vierfache dim. duplex. — Bei den Sängern des 17. Jhdts war diminutio eine Coloratur und bestand in der Auflösung einer längeren Note in mehrere geschwinde und kleinere Noten, wie z. B. der Triller u. dgl.

Diminuendo (abgekürzt dim.) vermindernd, abnehmend.

Directorium chori bezeichnet 1. das Buch, worin alle Choralgesänge, welche beim Gottesdienste und im Officium zur Intonation kommen, dann Responsorien, Psalmen, Litaneien u. dgl. verzeichnet sind. Grosse Autorität hat das von Guidetti 1681 angefertigte, welches 1589, 1615, 1618 und 1737 neu edirt wurde. 2. Versteht man auch das Buch, worin die Verrichtungen des Musikchors und die Art und Weise der Abhaltung derselben enthalten sind. — Directorium heisst auch der Diöcesan-Kirchenkalender, worin die an jedem Tage des Jahres treffenden Feste u. dgl. für den priesterlichen Dienst verzeichnet sind, von dem auch ein Chordirector Kenntniss haben sollte.

Diruta, Agostino, ein Augustinermönch, geb. zu Ende des 16. Jhdts, war zuerst Capellmeister zu Asola in der Lombardie, 1622 zu Rom in einem Kloster seines Ordens, wo er bis 1660 lebte. Er componirte und edirte viele Kirchensachen. (Messen zu 5 Stimmen, Venedig 1622; — Litaneien zu 4, 5 und 6 Stimmen. Rom 1631). — Dessen jüngerer Bruder D. Girolamo, geb. zu Perugia um 1580, war Organist an der Cathedrale zu Chioggia und gab ein theoretisches Werk mit dem Titel: „Il Transilvano," heraus. (Venedig 1615, 1622, 1639.)

Discant discantus, war ursprünglich eine zu einem gegebenen bestimmten Gesang, cantus firmus, gesungene Melodie. Franco von Cöln definirt das Wort: „Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas et breves et semibreves proportionaliter adequantur et in scripto per debitas figuras proportionati ad invicem designantur." Joh. de Muris erklärt es in ähnlicher Weise: „Discantant, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantant, ut ex distinctis sonis unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione." Es bildete der Discantus die Anfänge der Harmonie und des Contrapunktes und hat seinen Ursprung wohl schon im 11. u. 12. Jhdt. Schon frühzeitig blühte er in Frankreich unter dem Namen Déchant, welcher nicht mensurirt entweder syllabisch, oder nach Uebereinkunft der Sänger nach Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines cantus firmus ausgeführt wurde; letztere Weise hiess auch fleurettes. Eine ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Discantus waren die sogenannten Faux bourdons (s. d. Art.). — Im Anfange des 13. Jhdts bezeichnete Discantus jeden zwei- oder mehrstimmigen mensurirten (triplex, quadruplex cantus) Gesang. Walter Odington (um 1217) macht

schon eine umfassendere Eintheilung des Discantus, als es Franco gethan; von ihm werden 5 Species angeführt: 1) Rondellus d. i. ein Gesang, in welchem eine Stimme nach der andern ein bestimmtes Thema oder einen Abschnitt mit Beibehaltung desselben Textes (cum eadem litera) wiederholte — Imitation, Canon; 2) Conductus, wobei alle Stimmen mit einem frei gebildeten Tenor in aller Freiheit und Mannigfaltigkeit sich bewegend zu schönem Zusammenklange gegen einander geführt und geeinigt wurden; dieser Art waren besonders die Ligaturen (gebundene Notengruppen) eigen, welche nur vokalisirt wurden, nur eine einzige Sylbe unter sich hatten (sine litera); auch waren sie gewöhnlich mit caudis, figurirten Cadenzen oder Jubilen versehen. 3) Copula, wo die discantirende Stimme in bestimmten Ligaturen von zwei oder drei Noten hinschritt (Syncopen). 4) Motettus, wenn über einen trägen Tenor die andern Stimmen in schnellern Noten mit Festhaltung eines bestimmten Modus, eine derselben besonders in Semibreven sich bewegten, jede Note hatte ihre Silbe, jede Stimme also verschiedenen Text (cum diversis literis). 5) Hoquetus oder Ochetus, wobei eine Stimme schwieg, während die andere sang, und so abwechselnd; die Pausen waren kurz (s. d. Art.) Diese Satzmanieren scheinen nur anfänglich selbtsständig und bei kurzen Stücken angewendet worden zu sein; bald traten sie gemischt auf. In der modernen Musik versteht man unter Discant die höchste Gattung der menschlichen Stimme überhaupt, gleichbedeutend mit Sopran, auch Canto genannt.

Dissonanz, Discordanz, von Marchettus auch Diaphonie bezeichnet, ist das Verhältniss zweier oder mehrerer Töne, deren Zusammenklang ein Gefühl des Unbefriedigtseins, der Unruhe hervorruft: speziell den Ton des Intervalles oder die Töne eines Accordes, welche durch ihre Eigenschaft als strebende Töne (Töne, welche eine bestimmte Fortscheitung eine Stufe auf- oder abwärts verlangen) eben das Unbefriedigende, Ungesättigte verursachen. In arithmetischer Beziehung sind ihre Schwingungsverhältnisse complicirter als die der Consonanzen. Franco theilt die Dissonanzen in a) vollkommene: Secunde, übermässige Quart (Tritonus), und kleine und grosse Septime: b) unvollkommene: grosse und kleine Sext. Die neuere Musik kennt auch a) vollkommene Dissonanzen, als: verminderte Quint und kleine Septime mit ihren Umkehrungen, der übermässigen Quart und grossen Secunde; ferner die verminderte Terz und übermässige Quint mit ihren Umkehrungen, der übermässigen Sext und verminderten Quart, endlich die übermässige Secunde; b) unvollkommeneD.: die übermässige Prime, verminderte Octav, kleine Secunde und grosse Septime, sowie alle mehrfach erhöhten oder erniedrigten Töne im Verhältnisse zur Tonica. Einige Theoretiker theilen sie auch 1. in wesentliche, welche zum Wesen eines Stamm- oder abgeleiteten Accordes gehören; 2. in zufällige, welche alle nicht wesentlichen und harmoniefremden Töne eines Accordes in sich begreifen. (Durchgänge, Vorhalte etc.)

In der ältern Tonlehre und Tonpraxis (sowie in dem Style, den man heutzutage den strengen Styl nennt), durfte kein dissonirendes Intervall, mit Ausnahme der durchgehenden Noten, frei eintreten, sondern musste vorbereitet werden, d. h. der Ton, welcher zu den gleichzeitig erklingenden Tönen in ein dissonirendes Verhältniss treten sollte, musste unmittelbar vorher schon als ein consonirendes Intervall zu den ihn begleitenden Tönen erschienen sein; auch musste es sich

gehörig auflösen, d. h. in eben derselben Stimme, in welcher es vorkam, stufenweise um einen ganzen oder einen grossen halben Ton in die nächstgelegene Consonanz der Tonart, auf- oder abwärts, je nach der Art des dissonirenden Intervalls fortschreiten.

Die neuere Musik hat sich von der Vorbereitung der Dissonanzen fast ganz losgesagt, und lässt sie völlig frei eintreten. Die regelmässige Auflösung wird oft auch übergangen und von Dissonanz zu Dissonanz fortgeschritten, was Ellipse oder Trugfortschreitung genannt wird.

Divisi — getheilt, steht in Stimmen für Streichinstrumente über denjenigen doppelgriffigen Passagen, welche nicht von einem, sondern von zwei Spielern, deren einer die höheren, der andere die tiefern Noten übernimmt, ausgeführt werden sollen.

D- la sol re s. Solmisation.

Doctor der Musik, lat. Doctor musices, ist eine academische Würde, welche ursprünglich blos von den englischen Universitäten Oxford und Cambrigde verliehen wurde, die man aber auch jetzt auf deutschen Universitäten besonders verdienstvollen Tonsetzern zuerkennt.

Dolce, sanft, lieblich, eine Vertrags-Bestimmung.

Domart oder **Domarto,** ein berühmter französ. Contrapktist aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Picardie geboren.

Dominante, lat. dominans, der herrschende Ton, derjenige Ton, welcher über dem Grundtone (Tonica) sich besonders bemerklich macht. Im neueren Harmoniesystem ist es die Quint der Tonart, von älteren Lehrern „Quinta toui" genannt. Im gregorianischen Tonsystem nimmt die Dominante eine verschiedene Stufe ein; so ist der herrschende Ton, d. i. derjenige, welcher über den Finalton am meisten hervortritt und besonders im Psalmengesang am meisten gehört wird, im ersten Kirchenton die Quint, im zweiten die Terz über der Finale D.; im dritten die Terz, im vierten die Quart über der Finale E, im fünften die Quint und im sechsten die Terz über der Finale F, im VII. die Quint und im achten die Quart über der Finale G.

Das neue System kennt nur für jede Tonart eine Dominante, nämlich die Quint der Tonart; neben dieser wird die Quart noch als Neben-Dominante bezeichuet mit dem Namen Unter-D., während die Haupt- oder tonische Dominante die Ober-D. heisst. Sie verdanken ihre Geltung den harmonischen Beziehungen und der Verwandtschaft der Tonarten.

Donati, Ignazio, geb. zu Casale Maggiore bei Cremona gegen Ende des 16. Jahrhdts., war zuerst Capell-M. der Academie S. Spirito zu Ferrara (1619), dann in seiner Vaterstadt und zuletzt am Dom zu Mailand seit 1633. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Donato, Baldassare, Capell-M. am S. Marco in Venedig, lebte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhdts und war der Nachfolger Zarlino's in diesem Amte. Er starb im Juni 1603.

Donfridus, Johannes, Schulrector zu Rothenburg am Nekar und zugleich Musikdirector an der dortigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhdts., erwarb sich namentlich durch Herausgabe mehrerer Sammlungen von Kirchencompositionen guter Meister viele Verdienste. „Proptuarium musicum," Strassburg, 1622—27; „Viridarium Musico-Marianum," mehr als 200 Concentus eccles. für 3 u. 4 Stimmen

enthaltend, Strassburg, 1627; „Corolla musica," 37 Messen für 1, 2, 3. 4 u. 5 Stimmen enthaltend; Strassburg, 1628, auch hat man von ihm eine Sammlung von Orgelstücken unter dem Titel „Der Tabulator für Orgel," 2 Theile, Hamburg, 1623.

Doni, Antonio Francesco, geb. zu Florenz um 1519, trat sehr jung in den Servitenorden, den er 1539 wieder verliess. Nach vielfachem Wechsel seines Aufenthaltsortes kam er 1548 nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode, im September 1574, verblieb. Von seinen Compositionen ist Nichts mehr vorhanden; von seinen zahlreichen Schriften nur Weniges. („Dialoghi della Musica," Venedig 1544, und Libraria," ebendas. 1550, 1551 u. 1560.)

Doni, Giovanni Battista, ein edler Florentiner, geb. 1593, erlangte 1618 in Pisa die Doctorwürde in der Rechtswissenschaft; auch in den Naturwissenschaften, den oriental. Sprachen und in der Philologie war er wohlerfahren. 1627 erhielt er in Rom die Stelle eines Secretärs des heil. Collegiums. Bald nachher folgte er dem Cardinal Barbarini nach Frankreich, wo er einige Zeit verblieb. 1641 riefen ihn Familienverhältnisse wieder nach Rom zurück, wo er sich verheirathete und die Stelle eines Professors der Rhetorik annahm. Er starb 1647, nachdem er auch Mitglied der florentinischen Academie und der della Crusca geworden war. Seine vielen Schriften, worin er grossentheils die Musik der Alten behandelt, haben für den Musikhistoriker grossen Werth. Von seinen Schriften wurde in Florenz 1773 eine Ausgabe in 2 Foliobänden veranstaltet.

Doppelgriffe nennt man eine zweistimmige Intonation auf Saiteninstrumenten, oder das Angeben zweier Töne zu gleicher Zeit.

Doppelte Intervalle werden diejenigen Intervalle genannt, welche die Octave überschreiten, und gewissermassen als die doppelte Stufe der ersten Octave zu betrachten sind.

Doratius Hieronymus, geb. zu Lucca um 1580, veröffentlichte in Venedig 1609 vierstimmige Vesperpsalmen.

Dorfschmidt, Georg, ein berühmter Contrapktist des 16. Jhdts.

Doriot, Abbé, geb. um 1720 in der Franche-Comté, war zuerst Capell-M. in Besançon und ward zu gleichem Amte 1758 nach Paris an die Sainte Chapelle berufen. Seine Motetten waren zu seiner Zeit sehr geschätzt; auch verfasste er einen „Traité d' harmonie" nach Rameau's Principien.

Douet, Alexander, Priester und Capell-M. an der Kirche S. Hilaire zu Poitiers, lebte um 1676.

Doxologie bezeichnet einen Lobspruch oder eine Formel zur Verherrlichung Gottes. Die vollständigeren Doxologien enthalten immer das Lob der heiligsten Dreieinigkeit. Man verwendete sie hauptsächlich zum Beschlusse der feierlichen Gebete, Gesänge, Predigten als die Krone des Ganzen. In solcher Weise sind die Schlussstrophen der meisten Kirchenlieder u. Hymnen auch Doxologien, werden aber nicht so genannt. Nach dem alten Sprachgebrauche der Kirche werden unter dem Worte „Doxologie" hauptsächlich nur zwei Verherrlichungsformeln verstanden: das „Gloria in excelsis Deo," welches die grössere D. ist und an gewissen Tagen und Festen in der hl. Messe gebetet oder gesungen wird; u. das „Gloria Patri etc.", welches die kleinere D. heisst und am Schlusse des Eingangsspruches im Officium in den Horen, am Schlusse der Psalmen, beim Introitus der heiligen Messe und dergleichen (vom Passionssonntag bis Charsamstag bleibt es

in der heiligen Messe und im Tages-Officium, mit Ausnahme nach dem „Domine ad adjuvandum" und den Psalmen, weg) vorgeschrieben ist. Beide Doxologien reichen in's hohe christliche Alterthum hinauf. Bei „Gloria Patri" etc. ist es Vorschrift, das Haupt zu entblössen, eine tiefe Verbeugung zu machen und erst bei „Sicut erat" sich wieder aufzurichten.

Dragoni, Giovanni Andrea, geb. zu Meldola im Kirchenstaate um 1540, ein Schüler Palästrina's, wurde 1576 Capellmeister an S. Johann im Lateran, welche Stelle er bis zu seinem Tode 1598 inne hatte. Er zählt zu den vortrefflichsten Contrapunktisten der röm. Schule.

Draud oder **Draudius,** Georg, geb. zu Davernheim in Hessen, den 9. Jan. 1573, ward 1599 Prediger zu Gross-Carben, 1625 zu Davernheim, von wo er aber wegen der Kriegsunruhen nach Butzbach flüchtete; daselbst starb er 1635. Seine „Bibliotheca classica," die 1611 erschien, (1625 in zweiter Auflage), seine „Bibliotheca exotica (1625), wie auch „Bibliotheca librorum germanicorum classica" (1625) sind eine Hauptquelle für die musikal. Literatur des 15., 16. u. 17. Jhdts.

Drechsler Joseph, geb. den 26. Mai 1782 zu Wällischbirchen in Böhmen, war als Knabe Sänger bei den Franziskanern in Passau, studirte dann im Kloster Formbach die Humaniora, wie auch den Generalbass und den Contrapunkt. 1814 wurde er zum Kapellmeister-adjuncten am Hofoperntheater in Wien ernannt, zugleich ward er auch Capellmeister an der Universitätskirche und an der Hof-Pfarrkirche. Um diese Zeit begründete er die Professur der Harmonielehre an der St. Annaschule zur Ausbildung der Schulcandidaten in der Musiktheorie, wie im Orgelspiel. 1824 trat er das Capellmeisteramt bei der Leopoldstätter Bühne an. Er starb zu Wien im Mai 1852 und hinterliess neben vielen weltlichen Musikwerken auch Vieles für die Kirche.

Dreistimmig (triphonisch) nennt man einen Tonsatz, in welchem sich eine Ober-, Mittel- u. Unterstimme vereinigen, sei es nun, dass diese Vereinigung auf einem Instrumente (Clavier u. dgl.) oder auf verschiedenen hergestellt wird (Trio), oder dass drei Singstimmen das dreistimmige Verhältniss ergeben (Terzett). Die ältesten bekannten Beispiele von triphonischer Harmonie fallen in das 13. u. 14. Jhdt., wie z. B. die Lieder des Adam de la Hale oder des Francesco Landino.

Dreyer, Johann Melchior, geb. 1765 und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts Domorganist, war ein fruchtbarer Kirchencomponist. Viele seiner Kirchensachen sind in Druck erschienen und waren lange Zeit in Süddeutschland auf allen Chören einheimisch.

Drobisch, Carl Ludwig, geb. d. 24. Dec. 1803 zu Leipzig, gest. als freiresignirter Capellmeister der evangel. Kirche S. Anna zu Augsburg d. 20. Aug. 1854. Die Liebe zur Musik erwachte in ihm erst im Jünglingsalter und zwar so heftig, dass er ihrer Pflege alle freie Zeit widmete. Ohne Unterricht eines Lehrers, blos durch Selbststudien brachte er es dahin, dass er kleinere Werke componirte. Gründlichen und geregelten Unterricht in der Harmonielehre und im Contrapunkt erhielt er erst in Leipzig, als er 1821 die Universität bezog. 1826 kam er nach München, wo es ihm so sehr gefiel, dass er bis 1837 fast immer daselbst verblieb. An Ett sich anschliessend, studirte er auf der Bibliothek die Werke der alten Meister und erwarb sich die tüchtigsten Kenntnisse in seiner Kunst. 1837 erhielt er die Stelle als Musikdirector

bei St. Anna in Augsburg, welche Stelle er bald verliess nud nur Musikwerke für die katholischen Kirchen componirte. Ihr ernster, religiöser, oft aber trockener Styl (w. Ambros bezeichnet sie mit Recht als „Mittelgut") verschaffte ihnen allseitig Anerkennuug und Aufnahme. Auch als Lehrer der Tonkunst wirkte er und hatte immer einen Kreis Schüler um sich. Von seinen Kirchensachen erschienen 6 sogenannte Landmessen, 12 grosse Messen, 6 Gradualien und 6 Offertorien, 3 Litaneien, 3 Requiem u. dgl. in Druck.

Ducis, Benedictus, auch öfter blos Benedictus genannt, über dessen Vaterland, Deutschland oder die Niederlande, die Geschichtsforscher noch nicht einig sind, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. und nimmt eine der ersten Stellen unter den Componisten seiner Zeit ein. Einige halten ihn für einen Schüler Josquin's, da er auf dessen Tod einen Trauergesang gefertigt hatte. Auf der Bibliothek zu Cambrai befinden sich mehrere seiner Arbeiten im Mscr.

Duett, ital. Duetto, Frz. Duo, ist ein Tonstück, welches von zwei obligaten Singstimmen oder Instrumenten ausgeführt wird, in der Weise, dass beide Stimmen gleiche Rechte als Hauptstimmen haben.

Dufay, Guillaume, etwa um 1350 zu Chimay im Hennegau, geb., wird von den Historikern als der älteste eigentliche Contrapunktist nnd Tonsetzer angeführt; seine Werke zeigen schon eine ausgebildete, contrapunctische Kunst. 1380 war er Sänger an der päbstlichen Capelle zu Rom und starb hochgeachtet daselbst 1432. — Das Archiv der päbstlichen Capelle bewahrt 5 Messen von ihm; Fetis kennt auch eine im Privatbesitz befindliche Sammlung Motetten und französischer Chansons von Dufay.

Duguet, Abbé, als Musikmeister an der Kirche Saint-Germain l' Auxerrois und 1780 in gleicher Eigenschaft an Notre-Dame angestellt, war ein fleissiger Kirchencomponist.

Dulcino, Giov. Batt. ein italienischer Componist zu Anfang des 16. Jhdts. veröffentlichte 1609 in Venedig: „Cantioues sacræ 8 voc. una cum Litaniis et Magnificat cum Basso continuo."

Dunstable oder **Dunstaple,** geb. um 1400 in einem schottischen Flecken gleichen Namens, wird von den Musikschriftstellern als Urheber wichtiger Verbesserungen in Bezug auf Harmonie u. Notirung genannt. Er starb 1458 und ward in der Kirche zu Walbrock beigesetzt.

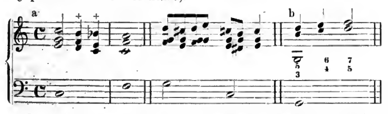
Dumont, Henri, geb. bei Lüttich 1610, wurde 1639 Organist zu S. Paul in Paris und bald darauf zur Stelle eines kgl. Capellmeisters erhoben. 1674 legte er letzteres Amt nieder. Er starb 1684 und hinterliess viele Kirchencompositionen.

Durante, Francesco, geb. den 15. März 1684 zu Frattamaggiore im Neapolitanischen, genoss den ersten Musikunterricht bei Gaetano Greco, kam dann unter die Leitung von Aless. Scarlatti und bildete sich zu Rom unter Leitung Pitoni's zum Contrapunktisten aus. Um 1718 kehrte er wieder nach Neapel zurück und übernahm die Capellmeisterstelle am Conservatorium S. Onofrio; 1752 ward er Porporas Nachfolger am Conservatorium S. Maria di Loretto daselbst und führte die Leitung dieser Musikschule rühmlichst bis an sein Lebensende d. 13. August 1755. Er ist einer der grösten Kirchencomponisten aller Zeiten und nebst Leonardo Leo der Stifter der berühmten sogenannten neapolitanischen Schule, sowie einer der bedeutendsten Tonlehrer, die je gelebt haben; unter seine Schüler zählten

Pergolese, Traetta, Vinci, Jomelli, Piccini, Sacchini, Paisiello u. Guglielmi der Aeltere u. a. Die vollständigste Sammlung der Werke D' s besitzt wohl die Bibliothek des pariser Conservatoriums; er schrieb nur Kirchenwerke und Kammermusikstücke.

Durchgang, Transitus, durchgehende Noten, sind solche welche nicht in einer zu Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, insgemein einer zur Harmonie gehörenden Note vorangehen oder folgen; sie dienen, die sich folgenden harmonischen Töne enger zu verknüpfen und melodisch fliessender zu machen. Man unterscheidet reguläre Durchgangstöne a), — solche, welche auf dem schlechten Takttheile ihren Platz haben, und irreguläre D., — solche, welche auf dem guten oder schweren Takttheil an der Stelle eines harmonischen Intervalls stehen, in welches sie übergehen oder sich auflösen, wesshalb sie auch Wechselnoten heissen.

Zwischen die harmonischen Haupt-Noten können mehrere Durchgangsnoten eingeschoben werden, so wie auch sprungweise eintreten; nur müssen sie stufenweise zur Hauptnote übergehen. Oft erscheinen sie in mehreren Stimmen zugleich und bilden dann Durchgangsaccorde. Hieher kann man auch die meisten Accorde der Orgelpunkt-Harmonien rechnen. a).



Doch lassen manchmal die Durchgangsaccorde auch eine andere Deutung zu, dass sie nämlich als harmonisch selbstständig sich darstellen, wie im obigen Beispiele b.

Duval, Edmund, geb. d. 22. Aug. 1809 zu Enghien im Hennegau, studirte von 1828—32 am Pariser Conservatorium Musik. Dann begann er, durch Abbé Janssen auf den Choral hingelenkt, dessen tudium und wurde selbst vom Erzbischof von Mecheln beauftragt, die Diözesan-Choralbücher umzuarbeiten, wesshalb er auch einige Zeit in Rom verweilte. 1848 erschienen als Frucht seiner Arbeit: „Graduale romanum juxta ritum S. rom. Ecclesiae" u. „Vesperale romanum cum Psalterio etc." — 1850: „Manuale chori", 1851 „Processionale"; 1854 „Rituale rom." etc. Ausser andern liter. Arbeiten gab er einen „Traité d' accompagnement du plain-chant par orgue, d' après les regles des théoriciens du XIII. et du XIV. siècle" heraus.

Dynamik. Mit diesem Worte wird von einigen Tonlehrern die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche bezeichnet.

E.

E, ist die dritte diatonische Stufe unsers heutigen Tonsystems; die Franzosen und Italiener benennen sie m i (s. Solmisation).

Eberlin, Joh. Ernst, geb. um 1710 zu Jettenbach in Schwaben, war nach seinem 1747 in Augsburg gedruckten Werke „IX Toccate e fughe per l' organo" (in Quer-Fol.) um diese Zeit schon Organist beim Erzherzoge Sigismund zu Salzburg; später wurde er daselbst Truchsess und Capellmeister. Man schätzte ihn nach Verdienst hoch und benannte ihn wegen seiner Fruchtbarkeit im Componiren auch „Telemann den Zweiten;" auch Marpurg sagt von ihm, dass er einem Scarlatti u. Telemann an die Seite zu setzen sei. Von seinen Werken bringt Fetis in seiner „Biographie universelle" (1862) ein reiches Verzeichniss; sie bestehen in Messen, Requiems, Motetten, Toccaten und Fugen (40 Nummern) und 20 musikalischen Dramen; die Proske'sche Bibliothek besitzt davon 13 Oratorien in Eberlin's eigener Handschrift. Auf der kgl. Bibliothek in Berlin finden ein „Miserere" und ein Offertorium „Misericordias" für Chor nebst Solostimmen, 2 Violinen, Violon (Viola?), Bass und Orgel; in der Bibliothek des kgl. Kircheninstitutes daselbst ein Band Orgelstücke, von welchen Fz. Commer 20 Nummern Toccaten und Fugen in der „Musica sacra" (Berlin, bei Bote und Bok) veröffentlicht hat. Ausser den angeführten Druckwerken ist alles Mscr. geblieben und in verschiedenen Bibliotheken zerstreut. Er starb um 1776.

Eberwein, Traugott Maximilian, geb. 27. Oct. 1775 zu Weimar, fing von seinem Vater in beinahe allen Instrumenten unterrichtet frühzeitig zu componiren an. Von 1792 an studirte er bei Kunze in Frankfurt a. M. die Tonsetzkunst, wurde 1797 fürstl. rudolstädtischer Hofmusikus und nahm später noch in Neapel bei Fenaroli Unterricht im Contrapunkte. 1804 kehrte er wieder nach Rudolstadt zurück, wo er 1817 endlich wirklicher Hofcapellmeister wurde. Er starb 2. Dez. 1831. Unter seinen zahlreichen, meist tüchtigen Werken finden sich auch einige Kirchenstücke, Hymnen, Te Deum, Psalmen und eine grosse Messe in As, welche er selbst als seine beste Arbeit erklärte.

Eccard, Johann, geb. 1553 zu Mühlhausen an der Unstrut, war ein Schüler des Orlandus Lassus zu München, welches er um 1574 wieder verliess. Nachdem er einige Zeit auch in Fuggerischen Diensten in Augsburg gestanden, wurde er 1583 Vicecapellmeister, 1599 endlich wirklicher Capell-M. in Königsberg. Er starb zu Berlin 1611. Er ist einer der bedeutendsten Meister der preussischen Tonschule und hat in der kirchl. Liedform das Trefflichste geleistet. Ausser deutschen Chorälen kennt man von ihm noch XX Cantiones sacrae Helmoldi 5 et plur. voc." Mühlhausen 1574.

Echelle, der französ. Name für Tonleiter.

Einspielen bedeutet 1) das Bestreben, durch fleissige Uebung sich an ein Instrument oder an eine eigentliche Spielart gewöhnen; 2) die Bemühung, durch fleissigen und zweckmässigen Gebrauch den rauhen, ungleichartigen, mangelhaften Ton eines neuen Instrumentes zu verbessern, was man häufiger „ausspielen" nennt; 3) bezeichnet man damit auf Kirchenchören ein in die Tonart eines vorzutragenden Musikstückes einleitendes Präludium der Orgel.

Eintreten, Einsetzen, Eintritt, bezeichnet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrstimmigen Musik eine jede Stimme nach vorhergegangenen Pausen zu singen oder zu spielen anfängt, am öftesten kommt dieser Ausdruck bei Fugen, überhaupt bei einer im kanonischen Style gesetzten Musik vor, wo gewöhnlich eine Stimme nach der andern beginnt, eintritt.

Eisenhofer, Franz Xaver, geb. 29. Nov. 1783 zu Ilmmünster in Oberbayern, erhielt den ersten Unterricht im Generalbass im Kloster Scheyern; später machte er eine gründliche Harmonielehre und contrapunktische Schule bei dem berühmten Theoretiker Jos. Grätz in München durch. Seit 1825 war er Studienrector und Professor in Würzburg. Er schrieb Einiges für die Kirche von geringer Bedeutung, seinen Hauptruhm erwarb er sich durch seine 4stimm. Liedercompositionen. Gestorben ist er d. 15. Aug. 1855.

Eisenhuet, Thomas, war um 1676 Musikdirector beim Fürsten zu Kempten, später regulirter Chorherr des Klosters zum hl. Georg in Augsburg.

E la mi, s. Solmisation.

Eloy, ein Contrapunktist des 15. Jhdts., wahrscheinlich aus Frankreich gebürtig, wird neben Dufay, Binchois, Faugues als ein vorzüglicher Meister der ersten niederländischen Schule genannt. Tinktoris sagt von ihm, dass er „hochgeehrt in Anwendung des modus" gewesen sei. Das Archiv der päbstlichen Capelle bewahrt von ihm die Messe „Dixerunt discipuli."

Elsner, Joseph, geb. zu Grottkau in Schlesien den 1. Juni 1769, studirte zuerst Medizin, wendete sich aber bald der Musik gänzlich zu. Er war in allen Compositionsgattungen thätig, und starb den 18. April 1854 als Director des Conservatoriums in Warschau. Unter seinen zahlreichen Compositionen finden sich auch sehr viele Kirchenstücke aller Art, im modernen Kammerstyl gehalten.

Elst, Johann van der, ein Augustinermönch in Gent, aus einer adeligen Familie in Brabant, zu Anfang des 17. Jhdts., beschäftigte sich eifrig mit der Musiktheorie, erfand eine neue Notirungsart, welcher er die schwarzen Noten des 14. Jhdts. zu Grunde legte, und schlug für die Solmisation eine neue Notenbenennung vor, nach welcher den natürlichen Tönen die Namen ut, re, mi, fa etc. verbleiben, die erhöhten (♯) Noten it, ri etc., die erniedrigten aber at, ra, ma etc. benannt werden sollten. Er entwickelte seine Methode in einem eigenen Schriftchen; „Notae Augustinianae," Gent, 1657.

Embouchure — (Franz.) bedeutet den Ansatz des Mundes oder die Art und Weise, ein Blasinstrument an den Mund zu bringen und die Stellung der Lippen zur Hervorbringung des Tones auf demselben zu bilden. Vom Ansatze hängt es ab, ob der Ton voll oder dünn, angenehm oder hart zum Vorschein kommt.

Engelbert, Mönch zu St. Mathias bei Trier, um 987, schrieb ein Buch „de Musica et proportionibus;" auch „De compositione Monchordi lib. I." Von einem Engelbert Abte zu Admont in Steiermark führt Gerbert einen ziemlich umfangreichen Tractat „De Musica" an. Engelbert schrieb ihn, da er noch vor seiner Abtwahl der studirenden Jugend vorgesetzt war, zu deren gründlichem Musikunterrichte. Er lebte im 13. Jhdt."

Enharmonisch heissen zwei Töne, die von zwei Tonstufen abgeleitet, nur als ein Ton, auf derselben Tonhöhe angegeben werden, ob-

wohl eigentlich ein geringer Unterschied der Tonhöhe stattfinden sollte, welcher Uuterschied durch die gleichschwebende Temperatur des modernen Tonsystems aufgehoben wird. (Auf der Violine beobachten gute Spieler noch diesen Unterschied.) So ist im Grunde z. B. cis höher als des, und beide Töne gehören verschiedenen Tonstufen an, sie werden aber auf derselben Höhe intonirt. Im 17. Jhdt. hatten die Orgeln und Claviere noch für jeden dieser Töne eigene Tasten.

Enharmonische Verwechslung findet statt, wenn die Tonstufen verwechselt werden, ohne die Tonhöhe zu ändern; wenn z. B. gis anstatt as gesetzt wird; enharm. Accorde sind demnach jene, die bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne doch ganz gleich klingen. So klingt z. B. der Septaccord c, e, g, b ganz gleich mit dem übermässigen Quintsextacc. c, e, g, ais, wenn auch deren Bedeutung hinsichtlich der durch sie stattfindenden Modulation eine verschiedene ist. E. Tonleiter ist die Darstellung der Tonleiter mit ihren Zwischentönen, welche mit ihren doppelten Zeichen geschrieben werden, als: c, cis, des, d, dis, es, e, f, fis, ges u. s. w.

Enharmonisches Tongeschlecht, s. Griech. Musik.

Enno, Sebastian, ein ital. Componist aus der Mitte des 17. Jhdt., hat als der erste in Compositionen die Ausdrücke „adagio, affet tuoso, presto, da Capo, se piace u. allegro“ angewendet.

Erbach od. **Erbacher,** Christian, geb. zu Algesheim in der Pfalz, war um 1600 Organist bei der Fuggerischen Capelle in Augsburg, dann an der Domkirche, wo noch viele seiner Kirchencompositionen aufbewahrt werden; auch sind viele derselben in den Jahren 1600—1611 in Druck erschienen.

Epistel, s. Messe.

Epitritus, das Verhältniss von 3: 4 (Quart);

Epogdous, das übertheilige Verhältniss von 8: 9 (ganzer Ton).

Ercoleo, Marzio, geb. 1623 zu Otricoli im Kirchenstaate, ein Musiker in der Capelle des Herzog's Franz v. Modena, veröffentlichte 1686 daselbst eine Abhandlung über den Kirchengesang „Il musico ecclesiastico“ u. ein Buch „Primi elementi di musica“ 1683; ein Oratorium „Il Battesimo di S. Valeriano“ 1682, und ein Buch über das Officium der heil. Woche 1688.

Erhöhung nennt man diejenige Veränderung der 7 Tonstufen c, d, e, f, g, a, h, durch welche diese Stufen in den zunächst darüber liegenden kleinen halben Ton umgewandelt werden; bei doppelter Erhöhnng findet dieses um einen ganzen Ton statt. Diese neuen, erhöhten Töne behalten den Namen ihres Stammtones, und werden nur durch die Anhängung der Silbe is für die einfache und isis für die doppelte Erhöhung unterschieden. Das Erhöhungszeichen ist das Kreuz ♯, für doppelte Erhöhung ♯♯ oder x.

Erniedrigung, ist hingegen die Umwandlung der natürlichen Tonstufen in den zunächst unterhalb liegenden kleinen halben Ton; sie wird angezeigt durch das Zeichen ♭, bei doppelter Erniedrigung ♭♭, und den ursprünglichen Tonnamen wird die Silbe es angehängt, als: des, es, fes, ges, statt hes sagt man b. Bei doppelter Erniedrigung wird noch ein es angefügt, also: deses, asas, — bb.

Ertel, Sebastian, Mönch zu Weihenstephan bei Freising, später im Kloster Gersten in Oberösterreich, gab 1611 zu München, „Symphoniae sacrae, 6—16 vocums, ebenda auch ein „Magnificat, 8 voc.“

heraus. 1613 erschienen von ihm „6 Missae, 7, 8 et 10 voc. ad organum accomodatis“ (München); zwei Jahre später „Canticum Magnificat, 8 voc., qua instrumentis, qua vivis vocibus cum duplici Basso ad organum accomodato. Monachii 1615“ (26 Magnificat und mehrere Gloria).

Escovar, Joao de, portugiesischer Tonkünstler und Dichter, lebte zu Anfang des 17. Jhdts., und gab 1620 zu Lissabon eine Sammlung Motetten heraus; auch ein theoret. Werk bewahrt die kgl. Bibliothek von ihm.

Eslava, Miguel Hilario, geb. d. 21. Oct. 1807 zu Banlada, einem Dorfe bei Pampeluna in Spanien, wurde 1828 Capell.-M. am Dome zu Ossuna, erhielt dann die Priesterweihe und 1832 die Dom-Capellmeisterstelle zu Sevilla; seit 1844 ist er Capell-M. der Königin in Madrid. Er ist einer der vorzüglichsten Musiker Spaniens und hat neben einigen Opern auch zahlreiche Kirchenwerke componirt; er veröffentlichte ferner einige Sammlungen Kirchencompositionen verschiedener älterer und neuerer spanischer Meister. („Lira sacrohispana etc.“; „Museo organico espanol“), und gab zwei Jahrgänge (1855 u. 1856) der „Gaceta musical de Madrid“ heraus. Die „Revue de musique sacrée“ (Paris, 1862) enthält einen interessanten Abriss der kirchl. Musikgeschichte Spaniens aus seiner Feder.

Ett, Caspar, geb. den 5. Januar 1788 zu Erling in der Nähe des Ammersees in Bayern, ist einer der bedeutendsten Musiker dieses Jhrhts.; als der trefflichste Lehrer, gewandteste Compositeur und origineller Forscher im Gebiete alter und mittelalterlicher Musik wirkte er mit ungeschwächtem Eifer bis an sein Ende, und um Wiedererweckung der alten Meisterwerke heiliger Musik in Bayern hat er sich neben Proske und Mettenleiter die grössten Verdienste erworben. In frühester Jugend zeigte er einen überall hervortretenden Sinn für Alles, was in's Bereich der Töne fiel. Diese glückliche Anlage verschaffte ihm einen Platz als Chorknaben im nahe gelegenen Benediktinerstifte Andechs. Hier erlernte er in drei Jahren soviel, dass er fürs Gymnasium reif war und nebenbei Singen, Generalbass und Orgelspiel wohl verstand. Im churfürstl. Seminar zu München setzte er seine Studien fort und fand an Schlett und Gratz zwei tüchtige Lehrer für Orgelspiel u. Contrapunkt. Der herrschende Kirchenmusikstyl, d. i. der dramatische, konnte ihn aber nicht befriedigen; er war zu edel und zu tief religiös, um in der gangbaren Kirchenmusik nicht eine Entheiligung des Gottesdienstes zu sehen. Darum begann er in den alten Notenwerken des Seminars zu stöbern, bald fand er sich heimisch in den unbillig vergessenen Werken Ockenheims u. Lasso's, und ward ganz eingenommen von der nie geahnten Kraft, Weihe und Erhabenheit solcher Schöpfungen. Nach Vollendung der Lycealstudien widmete er sich ganz der Musik, ohne desshalb der classischen Litteratur und dem Sprachstudium (in seinen höhern Jahren erlernte er noch Sanskrit) zu entsagen. 1816 erhielt er die Organistenstelle an der St. Michaelshofkirche in München, die er nicht mehr verliess bis zu seinem Tode. Nun begann sein grosses Wirken für die alten Meisterwerke, u. München hörte seit langer Zeit wieder einmal heilige Kirchenmusik; alle Meister des 16., 17. u. 18. Jhdts. waren in seinem Chorrepertoir vertreten, und er selbst suchte in seinen Compositionen ihrem Geiste näher zu kommen. Er hatte sich bald so ganz in den Styl und Geist derselben hineinge-

arbeitet, dass er als vorzüglicher Meister der contrapunktischen Kunst dastand. Von den Alten lernte er den vielstimmigen Satz mit Leichtigkeit handhaben, von ihnen seine schöne, naturgemässe Stimmführung. Begabt mit dem geläutertsten und gebildetsten Geschmacke und dem tiefsten Gefühle wusste er über seine Arbeiten eine bewunderungswürdige Eleganz u. Anmuth zu verbreiten. Nie liess er sich herbei, seine Kunst für weltliche Zwecke anzuwenden; nur Gott und der Kirche hatte er sie geweiht, und alle seine Compositionen durchweht auch ein kirchlicher Geist; doch gesteht er manchmal den Instrumenten zu viel zu. Er endete sein thätiges Leben am 16. Mai 1847. — Die St. Michaelshofkirche bewahrt seine Kirchencompositionen die sich auf eine ansehnliche Anzahl belaufen; von ihnen seien besonders angeführt: 4 instrumentirte Messen, (Missa ferialis; in D, in G, in B, letztere vom Jahr 1846 und mit 6 Singstimmen; 3 Requiem (C moll, 1825, D dur 1835; Es dur 1842); 1 Requiem für 4 voc.; 2 achtstimm. Messen in F; eine solche in A; zwei Miserere, eines 8, das andere 4stimmig; zwei 8stimm. Stabat mater; 2 instrumentirte Litaneien und solche für 5 u. 6 Stimmen; seine grossartige 9stimm. Composition „Die neun Engelchöre"; 40 Gradualia für die Sonn- und Festtage des Jahres (München, bei Aibl); „Cantica sacra in usum studiosae juventutis" (München, 1840); viele Gradualien, Offertorien und Motetten zu 4 u. 8 voc.; u. a. m. Seine grössern Compositionen belaufen sich etwa auf 100; seine Compositionslehre existirt, wie die meisten seiner Werke, blos in Manuscript.

Euphonie, (griech.) bedeutet den Wohllaut, Wohlklang der Töne oder der Harmonie.

Evovae, eigentlich E u o u ae, ist eine Zusammenstellung der sechs Vocale der Wörter S e c u l o r u m A m e n, mit welchem die Doxologie oder das Gloria Patri am Schlusse eines jeden Psalmes sich endiget. Man bedient sich der Sylben dieser Schlussworte zur Unterlage unter die Töne, welche den jedesmaligen Psalmton-Ausgang bilden.

Exequiae, B e g r ä b n i s s f e i e r. Alle nur einigermassen gebildeten Völker hielten die Leiber der Verstorbenen in Ehren und legten sie unter gewissen Ceremonien zur Ruhe entweder in Gräbern oder Leichenkammern oder verbrannten sie. Umsomehr ehren die Christen die Leiber ihrer Verstorbenen als Tempel des hl. Geistes, als Hüllen geheiligter Seelen, Gefässe der Gnade, welche einst am grossen Tage der Auferstehung mit der Seele wieder vereinigt und verklärt die himmlischen Wohnungen betreten sollen; zugleich widmet die erbarmungsvolle, mitleidige Liebe der katholischen Kirche ihre Gebete u. Opfer den abgeschiedenen Seelen, um die ihnen wegen zeitlicher Sündenstrafen, wegen anklebender Mängel und Fehler noch zu erstehenden Leiden abzukürzen. Die katholische Kirche lässt nur 2 Bestattungsweisen zu. Bestattung des Leichnams in der Erde, und Aufbewahrung des einbalsamirten Leichnams in geweihten Grüften und Todtencapellen. In den ersten Zeiten des Christenthums geschah die Begräbniss gewöhnlich mit grosser Feierlichkeit und war unmittelbar mit dem hl. Messopfer verbunden; bei dem Leichenbegängnisse sang man Psalmen, Antiphonen und Responsorien. Im Allgemeinen bestattet die kath. Kirche die Leiber ihrer Abgestorbenen noch jetzt unter fast gleichem Ceremoniell zur Erde und bringt das hl. Messopfer für die abgeschiedenen Seelen dar. Die ganze Begräbniss besteht in Folgendem: 1) In der A u s s e g n u n g d e r L e i c h e od. Empfangnahme des Leichnams von

Seite der Kirche zur Begräbniss. Die Antiphon „Si iniquitates“ mit dem Ps. „De profundis“ im VII. Ton beginnt den Akt, und führt den Gläubigen das strenge Gericht Gottes zu Gemüthe, erinnernd an die Sündhaftigkeit des Menschen, worauf der Priester nach einigen Versikeln u. Responsorien die Seele des Verstorbenen der Barmherzigkeit Gottes empfiehlt. Darnach stimmt er die Antiphon „Placebo Domino“ an und der Chor fährt mit dem Psalm „Miserere“, einem fortgesetzten Flehen um Gnade und Erbarmung, auf dem Wege zur Grabstätte fort. Die wunderschöne Antiphon: „Subvenite angeli“ beim Eintritt in den Gottesacker ist ein Zuruf an die hl. Engel, die Seele des Bruders an der Pforte des Paradieses in Empfang zu nehmen und in die Wohnungen der Seligen einzuführen. Am Grabe wird das „Requiem aeternam“ gesungen, und nachdem der Priester die Leiche in's Grab eingesegnet, beginnt er die Antiphon „Ego sum“ und singt mit dem Chore abwechlungsweise das Canticum Zachariae „Benedictus“ im II. Kirchenton, welches ein schöner Erguss des kindlichen Vertrauens auf die Erlösung ist. Am Schlusse wird die Antiphon „Ego sum resurrectio et vita“ („Ich bin die Auferstehung und das Leben“) ganz abgesungen und einige Versikel, Responsorien und die Oration beschliessen diesen Akt. Zu der Begräbnissfeier gehört 2) das hl. Messopfer für die Verstorbenen, Requiem genannt von dem ersten Worte des Introitus des dabei gebrauchten Messformulars. Ehedem wurde es in Gegenwart des in der Kirche niedergesetzten Leichnams, als vor der Begräbniss abgehalten. Solche heil. Messopfer für die Seelenruhe der Verstorbenen werden auch am 3., 7. u. 30. Tage abgehalten, woher die noch gebräuchlichen Namen der Leichengottesdienste: der Siebente, der Dreissigste.

Eybler, Joseph, geboren den 8. Februar 1764 in Schwechat unweit Wien, zuerst von seinem Vater in der Musik unterrichtet, kam durch einen Gönner in das Musik-Seminar zu Wien und genoss von 1777—79 bei Albrechtsberger Unterricht im Contrapunkt. An der Fortsetzung der juridischen Studien durch Unglück, welches seine Eltern betraf, gehindert, musste er durch sein musikalisches Talent sich sein Fortkommen zu sichern suchen, wozu ihm der freundschaftliche Verkehr mit Joseph Haydn und Mozart sehr behilflich war. 1792 erhielt er die Chordirector-Stelle an der Carmeliter-Pfarrkirche, 1792 die bei den Schotten. Durch seine Messen und sonstigen Kirchensachen verschaffte er sich bald viel Ansehen, dass er an den Hof, erst als kais. Musiklehrer berufen und nach Salieri's Ableben zum ersten k. k. Hofcapellmeister befördert wurde. Am 24. Juli 1834 schied er aus diesem Leben, nachdem ein Jahr vorher schon ein Schlaganfall ihn zur Niederlegung seines Amtes genöthigt hatte. Kaiser Franz hatte seine Verdienste durch seine Erhebung in den Adelstand geehrt. Der grösste Theil seiner zahlreichen Compositionen besteht aus Werken für die Kirche; ihr Charakteristicum ist: Ernst in der Harmonie, grosse Beweglichkeit in der Melodie, doch ohne unedel zu sein, zahllose Figuren in den Instrumenten, welche meist das Vorherrschende sind und den Gesang oft zurücktreten lassen.

F.

F — fa in der alten Solmisation, bei den Franzosen und Italienern fa, — der vierte Ton in unserer diatonischenScala. — Als Abbreviatur wird es statt „forte“, gesetzt, ff . fortissimo.

Faber, Gregor, um die Mitte des 16. Jhdts. Musik-Professor in Tübingen, schrieb: „Institutio musices, lib. II.“ Basel 1552 u. 1523, welches Werk wegen der darin enthaltenen Stücke von Josquin, Brumel u. Ockenheim Beachtung verdient.

Fabri, Stefano, der Aeltere war von 1599—1601 Capell-M. am Vatican, 1603—1607 am St. Giovanni in Laterano; von seinen Compositionen erschienen „Duodecim modi musicales“ (1602) und „Tricinia sacra“ (1607) zu Nürnberg in Druck.

Fabri, Stefano, der Jüngere, geb. 1606 zu Rom, war ein Schüler des Bernardo Nanini, und 1657 Capell-M. an St. Maria Magg.; er starb 27. Aug. 1658.

Fabriano, Sebastiano, ein Camaldulenser-Mönch, geb. in Italien um die Mitte des 16. Jhdts., hat in Venedig 1593 eine Sammlung von 5 u. 6stimmigen Messen herausgegeben.

Fabricius, Albin, im 16. Jhdt. in Steiermark geb., gab 1595 zu Graz „Cantiones sacrae sex vocum“ heraus.

Fabricius, Bernhard, in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. Organist zu Strassburg, gab 1577 eine jetzt selten gewordene Sammlung Compositionen heraus unter dem Titel „Tabulaturae organis et instrumentis inservientes“.

Facio od. **Fasio** (Fatius), Augustinermönch, geb. zu Enna in Sizilien, componirte Mehreres für die Kirche. Von ihm sind bekannt: 5stimmige Motetten und Madrigalen (Messina 1589).

Fago, Nico'lo, geb. zu Tarent, in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts. daher auch „il Tarentino“ genannt, genoss in der Composition den Unterricht des Provenzale im Conservatorium della Pietà zu Neapel, welchem er auch als Lehrer daselbst um 1700 nachfolgte. Er lieferte viele Kirchencompositionen.

Fago, Lorenzo, ein ital. Componist des 17. Jhdts., hat viele Kirchensachen geschrieben, die aber Mscr. geblieben sind.

Fagott, ital. **Fagotto,** franz. **Basson,** ein Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen. Es war schon um die Mitte des 16. Jhdts. in ziemlich ausgedehntem Gebrauche und bedeutender Ausbildung. Vor Erfindung des Fagottes bediente man sich der Bombarde oder Pommer als Blasinstrumente, und es scheint, dass der Fagott in seiner jetzigen Gestalt aus der Vereinigung des Bass-, Tenor- u. Altpommers entstanden ist. — Er besteht aus zwei Röhren von Ahornholz, die von ungleicher Länge, in ein drittes Stück Holz nebeneinander eingezapft sind. In diese beiden Röhren sind 8 Tonlöcher u. 10 Klappen vertheilt. Im kürzeren Rohre, dem sogenannten Flügelrohre, steckt oben eine schwache, messingene Röhre, welche gegen

ihre Mündung zu immer enger zuläuft und in Gestalt eines lateinischen S gebogen ist, wesshalb sie auch das Fagott-Es oder geradezu Es genannt wird; an dem engern Ende dieser Röhre (Mündung) steckt das sogenannte Rohr, vermöge dessen das Instrument wie die Oboe intonirt wird. Der Tonumfang des Fagottes reicht vom Contra-B bis zum eingestrichenen b oder c. — Der Fagott ist eines der brauchbarsten Orchesterinstrumente; in der Tiefe ist den Tönen grosse Würde eigen, in den höheren Lagen dagegen haben sie grosse Weichheit u. Sanftheit u. in den höchsten Tönen viel Durchdringendes. Das gute Spiel desselben erfordert neben einer starken und gesunden Brust grossen Fleiss und sorgfältige Uebung.

Faignient, Noë, lebte um 1730 als Lehrer der Musik zu Antwerpen u. hatte sich durch seine geschickte Nachahmung des Styles von Orlando di Lasso den Beinamen „Simia Orlandi“ (Affe Orlando's) erworben.

Faisst, Immanuel, geb. d. 13. Oct. 1823 zu Esslingen in Württemberg, studirte erst Theologie, wendete sich aber dann ganz der Musik — bes. Orgelspiel und Composition — zu, ging 1844 nach Berlin, wo er Kirchenmusik studirte und durch nähere Bekanntschaft mit Mendelsohn, Dehn, den Organisten Haupt und Thiele sehr viel profitirte. Auf seiner Rückreise fand er als Orgelvirtuos überall Beifall. 1847 gründete er in Stuttgart einen Verein für Pflege klassischer Kirchenmusik, erhielt später von der Universität in Tübingen den Doctorgrad der Philosophie und betheiligte sich 1857 an der Gründung des Stuttgarter Conservatoriums, dessen Direction er seit 1859 führt. Er componirte Vieles: Motetten, Psalmen, Lieder, Orgelstücke; aber Weniges davon ist im Druck erschienen.

Falconius Placidus, geb. zu Asola, trat 1549 in ein Benedictinerkloster zu Brescia, und liess 1575—88 in Venedig Messen, Responsorien u. andere Kirchensachen in Druck erscheinen.

Falso bordone, franz. faux bourdon's, war eine eigenthümliche Art des Gesanges, welche sich aus dem Organum u. der Diaphonie heraus gebildet hatte u. besonders in den französischen Kirchen in Blüthe stand; das Wesen derselben bestand darin, dass die melodieführende Stimme (cantus firmus) von zwei Stimmen in Unterquart u. Untersext in gleicher Bewegung fortlaufend begleitet wurde, das Ganze also eine ununterbrochene Reihe von Terzsextaccorden darstellte. Nach der Erklärung Baini's, Kiesewetters u. a. soll der Name falso Bordone, falscher Bass, darin seinen Grund haben, dass der Bass hier seine Stelle eigentlich in der Oberstimme habe; Andere aber behaupten, das dieser Name von den sonst unregelmässigen Fortschritten des Quartenintervalles genommen sei, das sich öfters als Tritonus darstellt (f—h statt f—b); solche unregelmässige Beibehaltung des h galt als musica ficta oder falsa, von den Franzosen faux bourdons genannt. Ihre Entstehung fällt wohl in eine Zeit, wo Gehör und Geschmak schon einigermassen ausgebildet waren, und der Zusammenhalt verschiedener Umstände lässt für gewiss annehmen, dass diese Art fauxbuordons vor dem dritten Decenium des 14. Jhdts. erfunden sein müssen. Von den Niederlanden wurden sie nach Frankreich verpflanzt, und ihre Kenntniss gelangte durch die Rückkehr des päbstlichen Hofes aus Avignon nach Rom (1337). Aus dem 15. Jhdt. haben wir die ersten Nachrichten italienischer Schriftsteller (Adam von Fulda u. F. Gafori, um 1490) über die Fauxbourdons.

Nach den Terzsexten-Fauxbourdons, welche dreistimmig waren, bildete sich in der Dufay'schen Periode eine zweite Gattung, welche sich auf 4 Stimmen ausdehnte. Eine der 4 Stimmen trug den Cant. fir. vor, die übrigen schritten mit ihr in einem auf lauter Consonanzen gebauten gleichen Contrapunkt, aber ohne bestimmten Rhythmus, durchwegs mit der Vortragsweise des Chorals, dahin; in den Finalclauseln wurden Ligaturen angewendet, welche sich auch bald in den Mittelcadenzen einfanden. Falsibordoni dieser Art haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten und bewahren ihre Geltung, in so ferne der in ihnen hervortretende cantus firmus ihnen objectiven, kirchlichen Charakter verleiht, und die harmonische Hülle ihn zur Geltung kommen lässt.

Eine dritte Art fauxbourdons — ganz uneigentlich so genannt, war im 17. Jhdt. in Gebrauch, welche nach Baini darin bestand, dass die Orgel eine aus dem Cant. fir. eines Chorals entlehnte Bassmelodie vortrug, zu welcher dann ein Sänger einen eigenen, d. h. selbst erfundenen Gesang — eine eigentliche Cantilene — aus dem Stegreif ausführte. Auf solche Weise wechselten die einzelnen Stimmen von Vers zu Vers, während die Bassmelodie sich immer gleich blieb (basso obstinato). Der päbstliche Sänger Fr. Severi gab solche Cantilenen 1615 zu Rom heraus für solche Sänger, welche sie nicht extemporisiren konnten. Da diese Gattung durch den Gebrauch von künstlichen Passagen, Trillern und andern Verzierungen ausartete, kam sie bald in Miscredit und verschwand allmählig.

Fantuzzi, Giovanni, Graf von, geb. zu Bologna um 1740 nahm in sein Werk; „Notizie degli Scrittori Bolognesi" Bologna 1781—94, 9 Bände, die Biographien der vorzüglichsten Componisten und Tonkünstler seiner Vaterstadt und historische Nachrichten über die philharmonische Academie daselbst auf.

Faria, Henrique de, geb. im 17. Jhdt. in Lissabon, Schüler des Duarto Lobo, war Capell-M. zu Erato.

Farinelli, Giuseppe, geb. d. 7. Mai 1769 zu Este im Paduanischen, studirte zu Neapel den Gesang, Generalbass u. die Tonsetzkunst; ausserdem erhielt er noch Unterricht von Fenaroli, Piccini und Guglielmi. Er starb als Dom- und Theater-Capell.-M. zu Triest d. 12. Dez. 1836. Von 1816 an arbeitete er nur mehr für Kirche und Kammer; er war einer der letzten Zöglinge der neapolitanischen Schule; sein Styl ist rein und fliessend, aber ohne Originalität.

Fastenzeit, Quadragesima, diese Zeit, welche von der Kirche der Busse und hl. Trauer gewidmet ist und die Vorbereitung auf das hl. Osterfest u. auf die Erlösungsgnade bildet, nimmt mit dem Aschermittwoch (Dies cinerum) ihren Anfang. Der Osterfestkreis jedoch beginnt schon mit dem Sonntag Septuagesimae, von welchem aus früher die Fastenzeit ihren Anfang nahm, wesswegen auch für die Zeit von diesem Sonntage an fast alle liturgischen Eigenthümlichkeiten der Fastenzeit Geltung haben. Der Aschermittwoch wird in der römischen Kirche seit dem 8. Jhdt. als der erste Tag des grossen Fastens gefeiert; von dem Gebrauche, Asche den Gläubigen auf das Haupt zu streuen, welches auch im alten Bunde als ein Zeichen der Busse vorkommt, reden die Liturgisten des 12. u. 13. Jhdts. als einer schon alten Ceremonie. Wie die Kirche Alles weiht und segnet, was im Cultus verwendet wird, so hat sie auch einen eigenen Ritus für die Aschenweihe angeordnet. Bei feierlicher Vollziehung derselben verbindet sie

damit Gesang. Vor der Weihe singt der Chor die Antiphon „Exaudi nos Domine," welcher ein Psalmvers mit „Gloria Patri" u. Repetition der Antiphon (wie beim Introitus der Messe) folgt. Nach der Weihe u. bei Aufstreuung der Asche erhebt der Chor wiederholt seine Stimme und singt 2 Antiphonen: Immutemur" u. „Inter vestibulum" mit dem „Emendemus", worauf die hl. Messe ohne Gloria u. Credo folgt.

Was die liturgischen, den Chor betreffenden Vorschriften für die hl. Fastenzeit angeht, so hat bei den Messen od. Aemtern der Sonntage und der Ferien die Orgel und überhaupt die Instrumentalmusik zu schweigen, nur die menschliche Stimme, ergriffen von den Bewegungen der Seele, soll in Tönen die Gefühle der Trauer und Zerknirschung kund geben; hiebei gibt es (ausser an Festen) weder Gloria in excelsis, noch Ite missa est, auch kein Alleluja, an dessen Stelle beim Graduale der Tractus, im Officium nach „Deus in adjutorium" der Lobspruch „Laus tibi Dne. rex aeternae gloriae" tritt. Nur der 4. Sonntag in der Fasten, Laetare genannt, macht eine Ausnahme; es ist da der Gebrauch der Orgel erlaubt, weil die Kirche sowohl im Introitus als in der Epistel und im Evangelium an die himmlischen Freuden erinnert, um die Gläubigen zu einem beharrlichen Eifer in Busse u. Fasten, Kreuz und Leiden aufzumuntern.

Noch zu bemerken ist, dass die Vesper an allen Tagen der hl. Fastenzeit (an den Sonntagen jedoch nicht vor Mittag abgehalten wird;) der Grund dieser Anordnung liegt in dem Gebrauche der ersten christlichen Jahrhunderte, an Fasttagen die Mahlzeit erst nach Sonnenuntergang einzunehmen. — Am Freitag in der 4. Fastenwoche oder vor dem Passionssonntage feiert die Kirche das Fest der 7 Schmerzen Mariä, „F. Septem dolorum", wobei die herrliche Sequenz: „Stabat Mater" sowohl in der hl. Messe, als auch statt des Hymnus im Officium u. zur besonderen Abendandacht ihre Verwendung findet.

Faugues, Fauques, oder **Fagus** u. **La-Fage,** Vinceut, ein unmittelbarer Nachfolger von Dufay, Binchois u. Dunstable; seine Compositionen erschienen in dem zur Zeit des Pabstes Nicolaus V. (zwischen 1447 u. 55) geschriebenen Musikbüchern der päbstlichen Capelle; er zeigte einen verwandten Zug mit Dufay in schöner melodischer Führung der Stimmen und ausdrucksvollem Gesange.

Fayrfax, Robert, geb. zu Bayford in Hertfordshire in England um 1460, wurde 1504 zu Cambrigde zum Doctor der Musik ernannt und 1511 zum Professor derselben an der Universität Oxford. Er starb um 1514.

Fazzini, Giov. Battista, geb. zu Rom, kam 1774 als Sänger in die päbstliche Capelle und war nachmals an mehreren Kirchen Roms Capell-M. Messen zu 4 u. 5 Stimmen, ein 8stimm. Requiem, ein 8stimm. „Christus factus" werden besonders gerühmt.

Fede, Giuseppe, geb. zu Pistoja, war 1662 als Sänger in der päbstlichen Capelle und als Capell-M. an der Serviten-Kirche San Marcello angestellt. Er wird nicht minder als Componist, als auch als ausgezeichneter Sänger gerühmt. — Sein jüngerer Bruder Francesco Maria F. ebenfalls zu Pistoja geb. und päbstlicher Capellsänger, wurde später Capell-Meister an der Kirche S. Margherita in Trastevere. Seine Compositionen sollen melodiereicher als die seiner Zeitgenossen gewesen sein.

Fedeli, Giuseppe, geb. 1720 in Cremona, war Canonicus an der

Kirche von St. Agatha daselbst. Sein Buch: „Regole di canto fermo etc.“ Cremona 1757, ist eines der besten Werke über den gregorianischen Kirchengesang.

Feldmayer, Johann, um 1600 Organist in Berchtesgaden, geb. 1759 zu Geisenfeld in Bayern, gab 1607 und 1611 zu Augsburg und Dillingen mehrere Sammlungen vierstimm. Motetten heraus.

Felis, Stefano, geb. zu Bari um 1550, war 1583 Canonicus und Capell.-M. an der Cathedrale daselbst.

Fenaroli, Fedele, geb. 1732 zu Lancino in den Abruzzen, ein Schüler Durante's in Neapel, kam als Lehrer des Generalbasses an das Conservatorium St. Maria di Loretto und von da an das Della Pietà, wo er bis zu seinem Tode, d. 1. Jan. 1818 blieb. Seine einfache und klare Methode wird sehr gerühmt, welche er in einem Buche: „Regole per i principianti di Cembalo“ niedergelegt hat. Ausserdem kennt man von ihm noch mehrere Kirchensachen.

Feo, S. ein florentinischer Ctpktst. um die Mitte des 14. Jhdts., ein Zeitgenosse des Fr. Landino, Jacobo di Bologna und andere.

Feo, Francesco, Mitbegründer der neapolitan. Schule, geb. 1699 zu Neapel, war ein Schüler Gizzi's u. Pitoni's. 1740 wurde er Gizzi's Nachfolger an der von diesem gestifteten berühmten Gesangschule. Mehreres über seine Lebensumstände ist nicht bekannt. Man hat von ihm mehrere Messen und Psalmen, eine 10stimm. Litanei u. a.; sein Styl ist erhaben und alle seine Arbeiten bekunden den Meister.

Ferabosco, Alfonso, geb. zu Anfang des 16. Jhdts. in Italien, kam frühzeitig nach England und lebte zuletzt wahrscheinlich bis zu seinem Tode in London. Er wird zu den angesehensten Componisten des 16. Jahrhunderts in England gerechnet.

Fermate, ital. Fermata, franz. Point d'orgue oder Point d' arrêt, ist ein Ruhepunkt im Verfolg eines Tonstückes, wo auf einer Note der Ton länger ausgehalten, oder bei einer Pause länger verweilt wird, als es nach der regelmässigen Dauer statt hätte. Das Zeichen hiefür ist ein Halbogen mit Punkt 𝄐 über die Note oder Pause gesetzt, bei welcher diese Unterbrechung der Taktbewegung oder dieses Anhalten stattfinden soll. Im Französ. heisst dies Zeichen Couronne, im Ital. corona.

Fernandes, Antonio, geb. zu Souzel in Portugal zu Ende des 16. Jhdts, war Priester und Chormeister an der Kirche S. Catarina zu Lissabon. („Arte de Musica, de Canto, de Organo“ etc.)

Ferrabosco, Domenico, von 1547—48 Singmeister der Knaben an der Vaticanischen Kirche, wurde 1550 Sänger an der päbstlichen Capelle, aus welcher er wegen seiner Verheirathung 1555 wieder austreten musste. Die päbstliche Capelle besitzt mehrere schätzbare Werke von ihm in Mscr.

Ferradini, Antonio, geb. 1718 zu Neapel, ging nach Prag, wo er an 30 Jahre lebte und 1779 in grösster Armuth starb. Ein noch vorhandenes „Stabat mater“ wird als sein Meisterwerk bezeichnet.

Ferraro, Antonio, Mönch und Organist im Carmeliterkloster zu Catania, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. zu Polizzi in Sizilien geboren. Er gab 1617 zu Rom mehrere 1—4stimmige Gesänge, und eine gleiche Sammlung zu Palermo 1623 heraus.

Ferreira, Cosmo Baëna, ein portugies. Tonsetzer des 16. Jhdts., geb. zu Evora, war Professor der Musik zu Coimbra; er starb als Prior von S. Joao de Almedina daselbst.

Festa, Costanzo, zu Florenz geboren, trat er 1517 als Sänger in die päbstl. Capelle. Nach dem Urtheile der Gelehrten ist er der grösste Contrapunktist der Vor-Palästrina'schen Zeit. Er starb den 10. April 1545. Von seinen Werken sind die wenigsten gedruckt, die meisten finden sich in den Archiven der päbstlichen Capelle und in einigen Sammlungen seiner Zeit zerstreut. Ein Te Deum (1596 zu Rom gedruckt) wird noch jetzt bei der Pabstwahl und der Uebergabe des Hutes an neu creirte Cardinäle, sowie am Frohnleichnamstage gesungen.

Fetis, François Joseph, einer der bedeutendsten Musikgelehrten neuerer Zeit, ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Componist, geb. zu Mons in Belgien den 25. März 1784. Frühzeitig schon machte er bedeutende Fortschritte in der Musik, die noch mehr gefördert wurden, als er 1800 nach Paris kam und im Conservatorium die Harmonie unter Rey, das Clavierspielen unter Boieldieu und Pradher studiren konnte. Durch den abermals ausbrechenden Streit zwischen Catel und der alten Rameau'schen Schule fand er sich veranlasst, das Theoretische der Musik in's Auge zn fassen, überhaupt seine Aufmerksamkeit mehr dem Wissenschaftlichen und der Kritik in der Kunst zuzuwenden. 1803 trat er eine Kunstreise an und brachte von derselben eine gründliche Kenntniss der Meisterwerke italienischer und deutscher kirchlicher und weltlicher Musik, sowie der theoretischen Schriften beider Nationen mit nach Hause. Von da an widmete er seine grösste Kraft den Untersuchungen und Forschungeu über den römisehen Kirchengesang und über den Zustand der Musik im Mittelalter; doch unterliess er dabei nicht, auch mit Compositionen verschiedener Werke sich zu beschäftigen. Im Jahre 1811 verlor er durch unglückliche Zufälle ohne seine Schuld sein ganzes ansehnliches Vermögen, wodurch er sich genöthigt sah, Paris zu verlassen. Drei Jahre brachte er im Departement der Adeunnen auf dem Lande zu, ganz seinem musikalischen Studium hingegeben, dann nahm er in Douai die Stelle eines Organisten und Lehrers an der Mnsikschule daselbst an. Erst 1818 zog er wieder nach Paris und übernahm 1821 die Stelle eines Professors der Composition am Conservatorium. Bald nachher begründete er auch die Zeitschrift „Revue musicale“, wodurch er auf die musikalischen Zustände Frankreichs günstig wirkte. Im Jahre 1833 wurde er zum kgl. belgischen Capellmeister und Direktor des Conservatoriums in Brüssel ernannt, welchem Amte er noch rühmlichst vorsteht. Die Blüthe dieses Institutes ist ganz das Werk Fetis.

Seine Compositionen sind ganz regelrecht gefertigt, enthalten aber dabei viel Trockenes und Steifes. Ausser Opern und weltlichen Compositionen hat er mehrere Messen, Motetten, Litaneien, 6stimmige Lamentationen, ein Miserere für 3 Männerstimmen alla Capella u. dgl. geschrieben. Unglaubliches hat er in schriftstellerischer Beziehung geleistet, unter anderm gab er heraus: „Méthode élémentaire et abregée d' accompagnement,“ (Paris 1824); „Traité de la fuge et du contrepoint“ (Paris 1825); 8 Jahrgänge der schon genannten „Revue musicale“ 1827—34; „Abhandlung über die Verdienste der Niederländer für die Musik“ (Amsterdam 1829); „Biographie générale de la musique etc.“ 8 Bände (Brüssel u. Paris 1834—44). Diess ist sein Hauptwerk,

an dem er seit 1806 gearbeitet hatte und welches wegen seiner Vollständigkeit unentbehrlich ist (erscheint jetzt in zweiter, verbesserter Auflage); „Méthode des Méthodes de Chant." (Paris 1838). „Traité complet de la théorie et dela pratique de l' harmonie" (Paris, 1844; 5. Aufl. 1857).

Fetis, Edouard Louis François, ältester Sohn des Vorhergehenden, geb. d. 16. Mai 1812 zu Bouvignes an der Maas, studirte die Musik zu Paris und befindet sich seit 1835 zu Brüssel, wo er nachgehends Conservator an der kgl. Bibliothek wurde. 1848 gab er daselbst „Les Musiciens belges" (2 Bände) heraus, ein Werk, welches die Geschichte der Musik in Belgien von der ältesten bis auf die neueste Zeit enthält.

Fevin, Antoine de, geb. zu Ende des 15. Jhdts. zu Orleans, ein Contrapunktist, der ein glücklicher Nebenbuhler Josquin's war. Bekannt sind von ihm mehrere Messen.

Feyo y Montenegro, Benito Geronimo, geb. d. 16. Februar 1701, trat 1717 in das Benedictinerkloster zu Oviedo, als dessen Abt er den 16. Mai 1764 starb. Er hat mehrere musikalische Schriften u. Abhandlungen veröffentlicht.

F-fa ut s. Solmisation.

Fienus, flammländ. Fyens, Jean, bekannter unter dem Namen Jean de Turnhout, war bis 1584 Arzt in Antwerpen und zog sich dann nach Dortrecht zurück, wo er d. 2. Aug. 1585 starb, u. Madrigalen und Cantiones sacrae (Douai 1559, 1580, 1589, 1600) hinterliess.

Figur bezeichnet zuerst in der Musik eine um einen Ton herum, oder von einem Ton zum andern herausgebildete Gestalt oder Gruppe von Tönen, wobei entweder eine melodische Hauptnote in kleinere Theile zerlegt und diese in einem bestimmten Metrum angegeben werden (rhythmische F.), oder mit einer Hauptnote auf einer und derselben harmon. Grundlage Neben- und Wechselnoten verbunden werden (melodische F.). Es können auch Accorde zu verschiedenen Figuren gebrochen (harmonische F.), sowie alle diese Arten gemischt werden, wodurch die Figurirung im Grossen und Ganzen stattfindet. Wie solche Figuren in einer Stimme vorkommen, so können sie auch in mehreren zugleich vorkommen. Dann aber werden unter dem Namen Figuren einige ganz besonders begriffen, welche unter der Menge der Figuren im Allgemeinen ganz besonders hervortreten und die Aufmerksamkeit der Tonsetzer auf sich gezogen haben, unter welchen zu benennen sind: die rhythmischen F. der Triolen, Quintelen u. dgl. des Tremolo, Staccato, der Syncope; die melodischen F. des Trillers, Doppelschlages, des Vorschlages und die harmonischen F. des Arpeggio's.

Figurae, hiessen im 12. u. 13. Jhdt. auch die Noten. Franco nennt zwei Gattungen, einfache u. zusammengesetzte, (simplices et compositae), die einfachen sind: longa, brevis und semibrevis; Johann de Muris fügt als vierte Art die minima an; die zusammengesetzten sind die Ligaturen, die Verbindung mehrerer Noten zu einem Notenbilde, wozu auch die obliquitates, od. notae obliquae (s. Choral) gehörten.

Figuralgesang, lat. Cantus figuralis seu mensurabilis, ital. Canto figurato, franz. Chant figuré, ist jene Gattung Gesangsmusik, welche im 12. Jhdt. aus dem Discantus sich herauszubilden anfing. Der Discantus, eine freigebildete Nebenmelodie, kam bald dazu,

über einer Note des Cantus firmus zwei od. mehrere Noten vorzutragen, was nothwendig darauf hinführte, die Noten der beiden Melodieen in ein bestimmtes Werthverhältniss zu setzen. Man mass die Tonzeichen ohne genauen Takt, welcher erst weit späteren Ursprungs ist, nach ihrer Figur durch fortgesetztes Zählen, wobei die Brevis zu Grunde gelegt wurde. In dieser Weise bildete sich das Mensuralsystem, musica mensnrabilis aus, welches erst im 15. Jahrhundert, zur Zeit der ersten niederländischen Schule, den höchsten Grad der Vollendung erreichte. Da die bisherigen Tonzeichen nicht ausreichten, um eine solche Wertheintheilung zu vollziehen, gestaltete man sie etwas um und vermehrte ihre Zahl. Dem mit diesen neuen Noten (figurae) aufgezeichneten mensurirten Gesange, gab man dann den Namen Figuralgesang. Aber auch der Gesang selbst wurde in seinen Tonbewegungen manigfaltiger, so dass sich gegenüber dem mehr gleichmässig fortschreitenden Chorale eigentliche Tonfiguren und Verzierungen, gleich den alten Fleurettes des Discantus bildeten und umsomehr den Namen „Figuralgesang" rechtfertigten. Uebrigens bezeichnete man später mit diesem Namen bald blos den mehr verzierten Gesang, bei welchem nämlich Noten verschiedener Gattung zur Anwendung kamen, bald jeden mehrstimmigen Gesang, wenn auch alle Stimmen Noten von gleicher Geltung hatten. — Manche Musiker der neuern Zeit, wo man keine andere Kirchenmusik mehr kannte, als die mit obligater Instrumentalbegleitung u. den rituellen Choral, bezeichneten mit „Figurirter Musik" jede mit Instrumenten begleitete Kirchenmusik.

Filippini, Stefano, mit dem Beinamen „l'Argentina" ein fleissiger Kirchencomponist in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., war Augustinermönch u. Capellmeister an St. Giov. Evangelista in Rimini.

Finck, Heinrich, war Capellmeister der Könige von Polen, Johann Albrecht (1492) u. Alexander (1501—1566). In Salbinger's Concentus sind einige seiner Compositionen aufgenommen. Sein Neffe Hermann Finck, war ebenfalls Capell-M. des Königs von Polen (Sigismund I), lebte aber um 1557 wieder in Wittenberg. 1556 gab er daselbst heraus: „Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum", welches Werk jetzt sehr selten ist.

Fine, (ital). der Schluss, das Ende. Diess Wort wird in Musikstücken, von welchen ein Theil wiederholt werden soll (da Capo, dal Segno), an der Stelle angebracht, wo die Repetition u. auch das Stück geschlossen werden soll.

Finetti. Giacomo, geb. zu Ancona gegen Ende des 16 Jhdts., trat in den Franziskanerorden u. blühte um das Jahr 1611 in seiner Vaterstadt als berühmter Componist. In seinem Kloster stand er der Gesangschule und dem Chore vor, bald aber finden wir ihn als C.-M. an der Gran Chiesa in Venedig. Sein Todesjahr ist unbekannt. Im Druck erschienen viele seiner Werke u. erlebten wiederholte Auflagen.

Fiocco, Pietro Antonio, geb. zu Venedig um die Mitte des 17. Jhdts., war C.-M. an Notre-Dame zu Brüssel und seine Motetten waren seiner Zeit sehr geschätzt. Sein Sohn Joseph Hector F., war ebenfalls ein berühmter Motettencomponist und um 1730 C.-M. an der Liebfrauenkirche in Antwerpen.

Fioravanti, Valentin, geb. zu Rom 1770, studirte Musik zu Neapel und betrat 1797 zu Turin die Laufbahn als dramatischer Componist. Er liess sich nicht durch den schnellerlangten Ruhm verleiten, den vielen Anträgen, die von allen Seiten an ihn ergingen, mit

flüchtigen Arbeiten zu entsprechen, sondern arbeitete Weniges, aber stets mit Sorgfältigkeit und Gewissenhaftigkeit. 1816 ward er nach Rom als Capellmeister an St. Peter berufen, welche Stellung er auch bis zu seinem Tode inne hatte. Er starb zu Capua auf einer Reise nach Neapel, welche er zur Stärkung seiner geschwächten Gesundheit unternehmen wollte, am 16. Juni 1837, hochbejahrt. Seit 1816 hatte er sich fast ausschliesslich nur mit Composition von Kirchenmusik beschäftigt; er lieferte eine grosse Anzahl von Messen, Offertorien, Litaneien u. dgl. die vielen Beifall fanden, fleissig gearbeitet waren, aber der Tiefe u. Originalität entbehrten.

Fiorillo, Ignazio, geb. zu Neapel d. 11. Mai 1715, Schüler von Leo u. Durante, wurde 1752 als Capellmeister nach Braunschweig berufen, 1762 als solcher nach Cassel, wo er bis 1780 blieb. Wegen Altersschwäche pensionirt, lebte er noch auf dem Dorfe Fritzlar bei Cassel einige Jahre. Er starb daselbst im Juni 1787. Neben seinen Opern war er auch für die Kirche thätig.

Fiorino, Ippolito, Capellmeister des Herzogs Alfonso II. von Ferrara, wo er auch 1540 geboren war, genoss einen grossen Ruf als Kirchencomponist u. Contrapunktist.

Fiorituren, (abgeleitet vom ital. fiorito, verblümt) nennt man die Verzierungen im Gesange.

Fioroni, Giov. Andrea, geb. zu Pavia um 1704, und gest. zu Mailand 1779 als Domcapellmeister daselbst, war einer der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten des vorigen Jahrhundert. 15 Jahre lang studirte er seine Kunst unter L. Leo in Neapel. Seine Messen und Vespern für 8 reale Stimmen besonders sind ein Zeugniss seiner Tüchtigkeit.

Fismann, Franz, geb. zu Altsedlitz in Böhmen 1722, studirte Wissenschaften u. Musik zu Prag, worauf er 1742 daselbst in's Kloster der barmherzigen Brüder trat. Er verfolgte auch da noch das Studium der Composition unter den C.-M. Seuthe u. Tuma u. bildete sich zum vortrefflichen Violinspieler. Als Capellmeister seines Klosters hat er viele Kirchensachen componirt. Später wurde er zum Superior seines Ordens in Wien erhoben, wo er auch starb d. 15. Juni 1774.

Flaccomio, Giov. Pietro, ein Priester, geb. zu Milazzo in Sizilien, war zuerst C.-M. des Königs Philipp III. von Spanien u. wurde später Almosenier des Herzogs v. Savoyen. Er starb zu Turin 1617. Gedruckt ist sein Werk; „Concentus in duos distincti choros, in quibus vesperae, missae, cantiones decantandae continentur."

Flecha, Matthäus, ein spanischer Carmelitermönch und Componist, geb. zu Prades in Catalonien, war Capellmeister Kaiser Carl V. Er lebte als solcher lange Zeit in Ungarn; 1599 kehrte er wieder in sein Vaterland zurück u. starb d. 20. Fehr. 1604 in der Benediktiner-Abtei zu Solsona in Catalonien. Von seinen vielen Compositionen kennt man noch Motetten u. eine Psalmensammlung für's Completorium.

Flöte, ital. Flauto, franz. Flûte. Sie ist wohl unter allen musikalischen Instrumenten das älteste. In der ersten rohen Gestalt der Natur war sie nichts anderes als ein einfaches Rohr, das an einem Ende zugeklebt, am andern angeblasen, einen hellen Ton von sich gab. Daraus entstand die sogenannte Hirten- od. Panpfeife. Nach u. nach kam man darauf, ein solches Rohr zur Erzielung mehrerer Töne mit Löchern zu versehen. Diese wurden jedoch nicht quer, wie unsere Flöten, an den Mund gesetzt, sondern gerade heruntergehalten

angeblasen, oben hatten sie ein sogenanntes Mundstük. Auch doppelte Flöten, welche im Mundstück nebeneinandersteckten u. zugleich angeblasen werden konnten, hatte man. Mit der Zeit erhielten die einfache, wie die doppelte Flöte mancherlei Veränderungen u. Vervollkommungen, bis man dahinkam, sie quer an den Mund zu setzen, welche Art als die bequemste auch fortan beibehalten ward. In ihrer jetzigen Gestalt besteht die Flöte aus 4 zusammengezapften Stücken Röhre, dem Kopfstück, zwei Mittelstücken, von denen das obere in verschiedenen Grössen gebraucht wird, und dem Fusse; im Kopfstücke befindet sich die Propfschraube zur Erlangung einer reinen Stimmung; sie wurde 1726 von Quanz erfunden; ferners hat die Flöte 7 Tonlöcher u. mehrere (7—15) Klappen, theils um alle Töne der chromatischen Leiter ihres Umfangs, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht ihrer Stärke zu erlangen. Verfertigt werden die Flöten entweder aus Buchsbaum-, Eben- oder Kokosholz.

Die Flöte gehört unter den Rohrinstrumenten zu den ausgebildetsten; ihr sanfter, der menschlichen Stimme nahe verwandter Ton macht sie zum Ausdruck schöner, reiner u. zärtlicher Gefühle geschickt. Ihre schöne Klangfarbe macht sie für das Orchester unentbehrlich, sowie die Stärke ihrer Töne in den hohen Octaven, wodurch sie im Verein mit den Streichinstrumenten zur Melodieführung sich sehr tauglich erweist. Es gibt verschiedene Arten von Flöten, von denen einige nur für Militärmusik angewendet werden.

Floquet, Etienne Joseph, geb. den 25. Nov. 1750 zu Aix in der Provence, schrieb schon in seinem 11. Jahre eine mit Beifall aufgenommene Motette. Nachdem er 1773 sich schon einen Ruf in der Bühnencomposition erworben hatte, dachte er daran, gründliche Musikstudien zu machen, und ging desshalb nach Neapel zu Sala, darauf zu Padre Martini nach Bologna. Unter Anderm schrieb er hier ein zweichöriges Te Deum, welches Bewunderung erregte. Um 1778 kehrte er wieder nach Paris zurück, componirte mehrere Opern, starb aber schon am 10. Mai 1785.

Floriani, Christoforo, geb. zu Ancona im Anfang des 16. Jahrhunderts, hat mehrere Kirchen-Compositionen in Druck gegeben: u. A.: „Psalmi vespertini a 5 e 6 voci."

Florido, Francesco, Capell-M. an St. Giovanni in Laterano zu Rom, lebte um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und gab zu Venedig von 1647—64 verschiedene Sammlungen Motetten, Offertorien, Litaneien u. dgl. heraus.

Florio, Giovanni, ein ital. Contrapunktist des 16. Jahrhunderts, von welchem die Münchener Bibliothek 5 u. 6 stimm. Messen in Mscr. besitzt.

Flobertus, Mönch u. Scholastiker zu St. Mathias bei Trier, ein sehr gelehrter Mann, gest. um 985, schrieb ein Buch „de compositione Monchordi."

Förster, Caspar, geb. zu Danzig 1617; kam als Bassist in die berühmte kgl. polnische Capelle, wo er sich unter Marco Scachi's Leitung im Contrapunkt weiter ausbildete. Nachdem er auch noch in Italien einige Zeit der Kunstbildung wegen verweilt hatte, bekam er einen Ruf als kgl. dänischer Cappell.-M. nach Kopenhagen u. sein erstes verdienstliches Werk war die Errichtung eines guten Singchores. 1657 verlor er durch den schwedischen Krieg diese Stelle. Später verweilte

er noch 20 Jahre in Dresden und ging endlich, nachdem er zur katholischen Kirche übergetreten war, in's Kloster Oliva bei Danzig, wo er seiner Kunst ganz lebte, hochgeachtet von den grössten Meistern seiner Zeit. Von Oliva aus ging er wöchentlich nach Danzig, um die in der Einsamkeit componirten Kirchenmusiken in seiner Gegenwart aufführen zu lassen. Von seinen Compositionen, die zu seiner Zeit ausserordentlich geschätzt waren, kennt man nur einen einzigen contrapunktischen Satz: „Ecce ancilla Domini," von seinen theoretischen Schriften ein Werk, betitelt: „Musikalischer Kunstspiegel etc." Er starb d. 1. März 1673.

Foggia, Rodesca di, Capell-M. an der Cathedrale zu Turin zu Anfang des 17. Jhdts., hat in Venedig 1620 8stimm. Messen und Motetten im Drucke veröffentlicht.

Foggia, Francesco, geb. zu Rom 1604, Schüler Cifra's, Bern. Naninis u. Parlo Apostini's stand schon sehr jung, aber als gereifter Musiker zuerst in Diensten des Churfürsten Ferdinand Maximilian. Von da kam er an den bayrischen Hof, später zum Erzberzog Leopold von Oesterreich. Darauf nach Italien zurückgekehrt ward er, nachdem er Capellmeister-Stellen in verschiedenen Kirchen bekleidet hatte, zuletzt Maestro an S. Joannes in Laterano. ·1611 verliess er auch diesen Posten u. kam zur Hauptkirche S. Maria Magiore. Hier starb er den 8. Jan. 1688 und erhielt seinen Sohn Antonio F. zum Nachfolger. Baini führt viele seiner Kirchencompositionen — mehrere Bücher 2—9stimm. Motetten, Messen, Litaneien u. dgl. speziell an, welche in Rom von 1640—81 gedruckt wurden. Liberati rühmt seine Tüchtigkeit und die Güte, Erhabenheit, wie auch die Anmuth seiner Setzart.

Fogliani, Lodovico, genannt Mutinensis, von seinem Geburtsort Modena, war ein Tonlehrer des 16. Jhdts., von dem noch ein wichtiges Werk: „Musica theorica sectiones tres" etc., gedruckt in Venedig 1529, in Fol. vorhanden ist.

Fondamento (ital.) bedeutet soviel als Grundstimme, Bass.

Fonseca, 1) Christofau da, ein portugies. Jesuit u. berühmter Componist seines Landes, geb. 1682 zu Evora u. gest. d. 19. Mai 1728 im Jesuiten-Collegium zu Santarem, hat viele Kirchensachen hinterlassen, von denen ein 4chöriges Te Deum besonders hervorgehoben wird. 2) Nicola da, Capell-Meister und Canonicus an der Cathedrale v. Lissabon zu Anfang des 17. Jhdts., war Schüler des berühmten Duarte Lobo u. componirte unter anderm eine 16stimm. Messe, die ungemein hochgeschätzt wurde.

Fontana, 1) Benigno, ein Italiener, der um die Mitte des 17. Jhdts., wahrscheinlich in Deutschland gelebt hat; von ihm ist zu Goslar 1638 eine Sammlung Motetten erschienen. 2) Fabricio, Organist an S. Pietro in Vaticano in Rom, geb. 1650 zu Turin, gab in Rom 1677 Orgelstücke unter dem Titel „Ricercari" heraus. 3) Giovanni Stefano, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat Messen, Motetten, ein Miserere und Litaneien für 8 Stimmen im Druck erscheinen lassen.

Fontemaggi, Antonio, geb. zu Rom, war 1795 Adjunkt des Capell-M. Lorenzani an d. Maria Maggiore, seit 1806 wirklicher Capellmeister u. starb als solcher im Mai 1810. Er componirte Mehreres für die Kirche, wie auch sein Sohn Dominico F., welcher vorerst Organist an St. Johann in Lateran war, 1828 aber auch Capell-M. an St. Maria Maggiore wurde.

Fontenay, Hugues de, geb. zu Paris zu Ende des 16. Jhdts., war Canonicus zu St. Emilien in der Diöcese Bordeaux; von ihm erschienen 1622 u. 1625 mehrere Messen in Druck.

Forkel, Johann Nikolaus, Dr. Philos. und seit 1778 Musik-Director an der Universität in Göttingen, geb. zu Meeder bei Coburg d. 22. Febr. 1749, wurde zuerst als Organist an der Universitätskirche in Göttingen angestellt. Ein grosser Verehrer Bach'scher Musik, begann er Werke dieses Tonmeisters und seiner Söhne zu sammeln; wobei es indess nicht blieb. Auch seltene musik. Werke aller Völker aus allen Jahrhunderten suchte er seiner Bibliothek einzuverleiben, nicht minder theoretische und geschichtliche Schriften über Tonkunst an sich zu bringen. Er besass mehr als 500 grössere musik. Werke u. eine reiche Sammlung von Abhandlungen u. Programmen, in welchen er die vorzüglichste Quelle für seine musikalischen Schriften fand. Für Geschichte u. Theorie der Tonkunst bot er Alles auf u. Niemand wird dieser seiner Thätigkeit die Anerkennung versagen; in der Composition u. Aesthetik war er weniger glücklich. Seine erste grössere Arbeit war: „Musikalisch-kritische Bibliothek", 1778 in 2 Bänden in Gotha erschienen. 1782, 83 84 u. 89 gab er einen „Musikalischen Almanach" heraus, worin eine reiche Fülle der verschiedenartigsten Nachrichten, Notizen, Abhandlungen, Biographieen, Anekdoten u. dgl. enthalten sind. Sein bedeutendstes Werk ist „Allgemeine Geschichte der Musik", dessen erster Theil 1788 bei Schweikert in Leipzig erschien. Erst 1801 erschien der zweite Theil, welcher die Geschichte bis zum 16. Jhdt. fortführt. Um den dritten zu bearbeiten, machte er eine gelehrte Reise in die vorzüglichsten Städte Deutschlands und kehrte mit reichem Gewinne zurück. Da er ausserdem noch das Sammeln fortsetzte, so wuchsen die gewonnenen Materialien zu einer solchen Menge an, dass er bei der Abnahme seiner Kräfte zuletzt die Hoffnung aufgab, sie zu bewältigen u. zu ordnen. Er kam auch wirklich nicht mehr zur Vollendung des 3. Bandes; er starb d. 17. März 1828, im 69. Jahre seines Alters, hochverdient um die Tonkunst. Von seinen Schriften sind noch hervorzuheben: „Allgemeine Literatur der Musik etc." 1793 und „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst u. Kunstwerke" Leipzig bei Kühnel 1802.

Fornacci, Giacomo, ein Cölestiner-Mönch, geb. zu Chieti um 1590, gab zu Venedig im J. 1622 eine Sammlung Motetten, betitelt: „Melodiae ecclesiasticae" heraus.

Forsterus od. **Forstlus,** Nikolaus, einer der grössten Contrapunktisten des 16. Jhdts., lebte am brandenburgischen Hofe. Von seinen Compositionen, unter denen eine 16stimmige Messe besonders gerühmt wurde, ist leider nichts mehr vorhanden.

Fortepiano od. **Pianoforte** ist jenes allbekannte Tasteninstrument, bei welchem die Töne durch Anschlag von Hämmern an die Saiten hervorgebracht werden. Sein erster Erfinder ist ein Deutscher, Christoph Gottlieb Schröter, Organist in Nordhausen. Beim Musikunterricht, den er auf dem Claviere oder dem Flügel ertheilte, bemerkte er, dass es schwer hielt, den Schülern einen feinen nüancirten Vortrag anzugewöhnen. Diesem Mangel, der in der Unvollkommenheit der Instrumente seinen Grund hatte, kam er auf die Idee, durch Hämmer, welche die Seiten zum Klingen brächten, die Möglichkeit der Verstärkung od. Schwächung des Tones zu versuchen (um 1717). Es gelang; aber wegen Mittellosigkeit musste er die Ausführung einem Andern

überlassen. Diess war Gottfried Silbermann zu Freiberg, der gegen 1756 das erste Instrument dieser Art vollendete, und es „Fortepiano“ nannte. Die vielen Vorzüge, die es in dieser seiner ersten, gewiss noch sehr unvollkommenen Gestalt schon hatte, trugen viel zu seiner schnellen Verbreitung u. baldigen Verbesserung bei. Lenker in Rudolstadt erfand 1765 die Dämpfung; J. G. Wagner in Dresden baute 1774 die ersten tafelförmigen F's mit 6 Veränderungen; Johann Schmidt, Orgelbauer in Salzburg die ersten F's in Pyramidenform mit Pedal, J. B. Streicher in Wien versuchte 1824 den Hammerschlag von oben u. die Octavenkoppelung, vermöge welcher bei jedem angeschlagenen Tone auch dessen Octave von oben mitklang. So wurden noch mancherlei Veränderungen vorgenommen und Verbesserungen sowohl in der Construction, als in der Mechanik angebracht.

Nach dem gegenwärtigen Stande gibt es eigentliche Fortepiano's, tafelförmige Instrumente, welche auch schlechtweg Clavier genannt werden, u. Flügel, langgestreckte Instrumente; neben diesen noch aufrechtstehende: das Cabinet-Fortepiano und den Pyramiden- od. Cabinetflügel. Alle diese Instrumente unterscheiden sich hauptsächlich nur durch die äussere Form; der innern Construction und Mechanik nach beruhen sie auf gleichem Princip, dessen Anwendung allerdings auch wieder verschieden ist. Die einen haben sogenannte englische Mechanik, wobei der Hammer wirklich von einem Stösser gehoben wird, die andern deutsche Mechanik, wo der Hammer durch die Tasten gleichsam unter einem Stösser (Heber) gehoben wird, der ihn dann hinten am Stile zurückhält u. so bewirkt, dass er in seiner eigenen Achse (Docke oder Kapsel) sich vorne noch höher bis unter die Saiten hebt; bei ersterer ruht die Claviatur unmittelbar auf dem Boden des Kastens. Ferners gibt es Instrumente, welche den Hammerschlag von oben, und solche, welche ihn von unten haben, was letzteres natürlicher u. vortheilhafter ist; Piano's nach dem französ. System (Pleyel-Kalkbrenner) sind den Cabinets-Pianoforte ähnlich und haben den Saitenbezug nach unten. Der Ton dieser Instrumente ist etwas schwach aber wohltönend.

Die Wichtigkeit des Pianoforte zeigt sich besonders darin, dass man auf ihm eine grosse harmonische Vollständigkeit erreichen u. sich Tonstücke, welche für das Zusammenwirken mehrerer oder vieler Instrumente berechnet sind, vorstellig machen kann.

Fortschreitung ist entweder die Bewegung einer Stimme von einem Ton zum andern, diess ist die melodische Fortschreitung; oder die Folge der Töne in mehreren Stimmen zugleich, d. h. von Accorden, in Bezug auf die Reinheit der daraus entstehenden Harmonie, und diess heisst die harmonische F. In Absicht auf die Melodie muss die Fortschreitung leicht und natürlich, d. h. fliessend und dem Ausdruck angemessen sein. Darum sollen alle Dissonanzen vorbereitet werden, ausser sie kommen im Durchgang vor (der freie, moderne Styl wendet sie auch unvorbereitet an); es sollen, wo immer möglich, alle zu grossen Sprünge vermieden, statt der übermässigen und verminderten Intervalle lieber grosse und kleine, überhaupt aber solche, deren beide Enden in einer und derselben Tonart liegen, gewählt werden.

Hinsichtlich der harmonischen Fortschreitung ist zu beachten: dass jede Stimme ihrer Lage nach immer dieselbe bleibe, d. h. dass die Stimmen sich nicht überschreiten, kreuzen. (Ausnahmen können

allerdings vorkommen); dass in der Fortschreitung zweier Stimmen die unmittelbare Folge vollkommener Consonanzen — reiner Quinten und Octaven — vermieden werde, was durch die Gegenbewegung meistens geschehen kann.

Bei der harmonischen Fortschreitung kommt auch die bedingte Fortschreitung der Dissonanzen einer Tonart in Betracht u. eine ganz allgemeine Regel für sie ist: dass jede Dissonanz in eben derselben Stimme, in welcher sie vorkommt, stufenweise fortschreite, und zwar entweder um einen grossen halben oder um einen ganzen Ton in die nächstgelegene Consonanz der Tonart (Auflösung). Unter diesen zeichnen sich aus: die Quart der Tonart, welche abwärts in die kleine od. grosse Terz, und der Leitton (die grosse Septime), welcher aufwärts in die Octave schreitet.

Foschi, Carlo, Capell-M. an der Kirche S. Maria in Trastevere zu Rom um 1690.

Fossa, Joannes de, auch **Defossa** genannt, ein geborner Niederländer, erhielt 1569 eine Anstellung als Untercapell-M. in München und versah diese Stelle an der Seite des grossen Orlando bis zu dessen Tode. Als Lasso's Nachfolger wirkte er von 1594—1602. Wie sehr er beliebt war, mag man daraus abnehmen, dass der Herzog Maximilian II. den Gehalt, welchen seine Vorgänger bezogen hatten, für ihn um mehr als die Hälfte erhöhte. Neben der Leitung der Hofcapelle war Fossa auch der Unterricht und die Aufsicht über die zur Hofcapelle gehörigen Singknaben übertragen. Er gehört der niederländischen Schule an; seine Compositionen tragen originelle Auffassung und Zartheit an sich. Er starb zu München um Pfingsten des Jahres 1603.

Fossoni, Tomaso, ein Carmelitermönch zu Ravenna im Anfang des 17. Jhdts. u. C.-M. an der Cathedrale daselbst, liess 1642 zu Venedig Motetten zu 2—5 Stimmen drucken.

Francesco de Pesaro, so genannt von seinem Geburtsorte, war ein im 14. Jahrhundert berühmter Orgelspieler; er bekleidete die Organistenstelle an S. Markus in Venedig von 1337—1368.

Francesco da Milano, Organist und Lautenspieler des 16. Jhdts. aus Mailand gebürtig, war daselbst am Dome angestellt. Er wird als Autor mehrerer Sammlungen von Orgel- u. Lautenstücken genannt, welche von ihm in Venedig u. Mailand in den Jahren 1537—40 in Druck erschienen.

Franco von Cöln, von dessen nähern Lebensumständen man noch nichts aufgefunden hat, ist der älteste bekannte Musikschriftsteller, welcher über Mensuralmusik etwas hinterlassen hat. Sein Werk: „Musica et cantus mensurabilis" wurde von Gerbert in der Bibliothek von Mailand aufgefunden, und daraus zog man Conjecturen über die Zeit seines Wirkens. Der gelehrte Hofrath Kiesewetter gründete auf den Zusammenhalt der in diesem Werke gegebenen Musiktheorie mit dem möglichen Stande der Entwiklung der Tonkunst im 12. u 13. Jhdt. die Behauptung, dass Franco, ein Deutscher von Geburt, nicht nach der bisherigen Annahme im 11., sondern im Anfange des 13. Jhdts. in seiner Blüthe gestanden haben muss. „Er wurde eine Autorität, sagt W. Ambros in seiner Musikgeschichte, Bd. II. p. 361, fast wie Guido: spätere Schriftsteller nennen ihn mit hoher Achtung. Franco's Tractat ist, wie er ihn selbst nennt, ein Compendium u. in dieser Beziehung, als Zusammenstellung der zur Zeit seiner Abfassung geltenden Grundsätze

der mensnrirten Musik, wichtig.“ Gerbert nahm diesen Tractat in seine Script. Bd. III. auf; mehrere Mensurallehrer commentirten Franco's Lehre u. reihten sie mehr oder minder ihren Abhandlungen ein.

François, Florent des, Capell-M. an der Cathedrale zu Noyon, um die Mitte des 17. Jhdts.

Franz, Ignaz, geb. den 12. Oct. 1729 zu Protzau bei Frankenstein, 1742 zu Olmütz zum Priester geweiht, sammelte sich durch fleissiges Studium der Musik u. auf einer Reise nach Rom vorzügliche musikalische Kenntnisse, welche ihn befähigten, den katholischen Kirchengesang zu verbessern. Zu diesem Behufe verfasste und veröffentlichte er: „Schlesisches Gesangbuch zum Gebrauch der Römisch-Katholischen, nebst den dazu gehörenden Melodien u. Noten.“ (Breslau, 1768) und „Choralbuch oder Melodien zum Gesangbuch“ (Breslau, 1778). Er starb als Rector des Alumnates in Breslau im Jahre 1791.

Freddi, Amadei, geb. zu Ende des 16. Jhdts. im Venetianischen, Priester, war erst Capell-M. zu Treviso und dann an der Cathedrale zu Padua. („Sacrae modulationes (Motetten)“ zu 2, 3 und 4 Stimmen, Venedig 1601 u. 1602; „Divinae laudes a 2, 3, 4 voc. cum basso“, 4 lib.; „Hinni concertati a 2—6 voci;“ u. a. m.)

Freschi, Giov. Domenico, ein Priester, geb. in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., hat sich durch Kirchen- u. Bühnen-Compositionen bekannt gemacht.

Frescobaldi, Girolamo, der berühmteste Orgelspieler zu Ende des 16. u. Anfang des 17. Jhdts. und zugleich angesehener Componist, geb. zu Ferrara um 1588, soll schon in seiner Jugend eine bedeutende Geschicklichkeit im Orgelspiel besessen, u. einige Jahre (bis 1600) in den Niederlanden gelebt haben. Um 1627 kam er nach Rom, wo er etwas später die Organistenstelle an der Peterskirche erhielt. Sein Orgelspiel war so zu sagen weltberühmt, u. es kamen aus allen Gegenden Menschen, um ihn zu hören. Nebstdem genoss er eines Rufes als Lehrer seiner Kunst u. als Componist. Unter den Deutschen machte Frohberger seinem Lehrer alle Ehre und leistete, was der Ruf dieses seines grossen Orgelmeisters erwarten liess. Frescobaldi wird als der erste unter den Italienern genannt, welcher sich durch einen fugenartigen Vortrag auszeichnete. Seine Compositionen bestehen in Madrigalen, Ricercaren, Toccaten, Magnificaten, Hymnen und dgl. Er starb, nach Fetis Angabe um 1654.

Frezza, Guiseppe, von seinem Geburtsorte Grotte in Sicilien „dalle Grotte“ geheissen, war Franziskanermönch und Professor der Theologie seines Ordens in Padua im 17. Jhdt.; er gab daselbst ein Werk heraus mit dem Titel: „Il Cantore eccles. per istruzione de' religiosi minori conventuali“ (1698; 2. Aufl. 1713; 3. Aufl. 1733), welches in vier Theilen die Noten, die Kirchentöne, die Ausführung des Gesanges u. seine Verbinduug mit der Orgel, zuletzt die Composition des Cantus firmus sehr praktisch u. eingehend behandelt.

Frieberth, Carl, geb. zu Wullersdorf in Niederösterreich, 7. Juni 1736, trat 1779 als Tenorist in die fürstlich esterhazy'sche Capelle, deren Vorstand er später wurde. Auch an einigen Kirchen Wien's bekleidete er die Chordirigentenstelle. Er starb 6. August 1816. Als Gesanglehrer war er angesehen und seine Kirchencompositionen waren sehr geschätzt.

Friderici od. **Friederich,** Daniel, Magister u erster Cantor zu Rostock, geb. zu Eisleben, gehört unter die besseren und fleissigeren

musikalischen Schriftsteller und Componisten d. 17. Jhdts. Von seinen theoretischen Werken erlebte „Musica figuralis“ (eine Gesangschule) bis 1677 6 verschied. Auflagen.

Fritsch, Thomas, geb. 25. Aug. 1563 zu Görlitz war erst Magister daselbst, später kam er nach Breslau und starb hier als Kreuzherr mit dem rothen Stern im Mathiaskloster. Er war einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler des 16. Jhdts.; doch findet sich von seinen Werken nur mehr: „Opus musicum a 5, 7, 8, 9 et plur. vocum.“

Fröhlich, Joseph, Componist u. vortrefflicher didaktisch- und theoretisch-musikalischer Schriftsteller, geb. zu Würzburg am 28. Mai 1780. Nachdem er seinen Vater, Rector an einer Anstalt daselbst, schon in seinem vierten Lebensjahre verloren hatte, wurde er als 12jähriger Knabe in das Erziehungsinstitut für arme Studirende im Juliushospitale in Würzburg aufgenommen, wo er neben seinen Studien auch in der Musik von einem tüchtigen Lehrer Unterricht erhielt. In der fürstbischöfl. Hofcapelle, in welche er 1801 als wirkliches Mitglied aufgenommen wurde, fand er eine treffliche Schule für seine fernere musikal. Ausbildung; doch betrieb er daneben noch seine wissenschaftliche Studien. 1804 ward er zum Vorstand des musikalischen Institutes der Universität erhoben und trat auch als Privatdocent in die Section der allgemeinen Wissenschaften ein. Diess Musikinstitut verdankt ihm seine Blüthe, indem er es nach mehreren Jahren zu einer allgemeinen Landesschule der Musik umgestaltete, welche seitdem viele tüchtige Musiker heranbildete und auf die musikalischen Zustände in Bayern, die durch die Aufhebung der Klöster in eine ziemlich traurige Lage gekommen waren, segensreich wirkte. Um diess noch mehr zu ermöglichen, schrieb er eine umfassende Musikschule, welche sich auf Harmonie, Gesang, den Unterricht auf allen Orchesterinstrumenten u. die Direction jeden Sing- und Instrumentalchores ausdehnt. Er starb als Rector und Professor bei der philosophischen Facultät am 5. Jan. 1862.

Frohberger, Joh. Jakob, geb. 1627 zu Halle, wo sein Vater Cantor war. Durch Vermittlung des schwedischen Gesandten, welcher auf seiner Durchreise von der schönen Sopranstimme des 15jährigen Knaben ganz entzückt wurde, kam er nach Wien, wo sich Kaiser Ferdinand III. seiner annahm und ihn nach Rom zu Frescobaldi sendete, um die Musik und das Orgelspiel unter diesem Meister zu erlernen. 1655 kehrte Fr. aus Italien als vollendeter Meister nach Wien zurück u. wurde vom Kaiser zum Hoforganisten ernannt. Sein Spiel war grossartig und auch das Clavier verstand er kunstreich zu behandeln, wie er auch zu den Ersten gehört, die für dieses Instrument geschmackvoll zu setzen verstanden. Sein Künstlerruhm gründet sich auf ein, für sein Zeitalter unerhört grossartiges Orgelspiel; die Art, sämmtliche Register zu verbinden, das Pedal wirkungsvoll anzuwenden und über ein Thema stundenlang mit einer unermüdlichen Ausdauer in den kunstreichsten Combinationen zu präludiren — diese Vorzüge sollen in hohem Grade sein Eigenthum gewesen sein. Auf einer Reise nach London fiel er zweimal Räubern in die Hände und kam im ärmlichsten Zustande in dieser Stadt an. Er diente längere Zeit als Balgtreter beim Hoforganisten, bis er erkannt und mit grossen Ehren überhäuft wurde. Als er nach Wien wieder zurückgekehrt war, hatten Neider ihm die Gunst des Kaisers entzogen, so dass er missmuthig seine Entlassung

nahm und nach Mainz sich zurückzog, wo er 1695 sein Leben beschloss. In Druck hat er nur 2 Werke herausgegeben (Toccaten, Canzonen, Fantasieen u. dgl. für Cymbalum, Orgel u. Instrumente).

Frohnleichnamsfest, Festum Corporis Christi, das Fest zur besondern Verehrung des heiligsten Altarssakramentes, wurde zuerst — veranlasst durch ein Gesicht einer Klosterfrau Juliana — von dem Bischof Robert von Lüttich 1246 für seine Diözese angeordnet; Pabst Urban befahl durch eine Bulle vom J. 1264, es in der ganzen Christenheit zu feiern, was aber wegen seines baldigen Todes nicht zur Ausführung kam. Erst 1311 wurde es durch Clemens V. auf der Synode zu Vienne neuerdings eingeschärft, und seitdem begeht die katholische Christenheit dieses Fest mit vorzüglicher Pracht am Donnerstag nach dem ersten Sonntag nach Pfingsten. Der eigentliche Einsetzungstag des hl. Gedächtnisses der Eucharistie ist allerdings der grüne Donnerstag; da aber dieser Tag als Vorabend des Todestages des Herrn sich nicht recht zu einer Freudenfeier eignet, wie sie dieses hochheilige Geheimniss fordert, so wurde ganz billig der erste Donnerstag nach dem Schlusse der drei höchsten Feste des Jahres (Weihnachten, Ostern, Pfingsten) hiezu gewählt. Die ganze Feier drückt die grosse Werthschätzung, mystische Erhebung und gläubige Liebe zu diesem höchsten Geheimnisse aus. Nach allgemeiner Annahme wurde der hl. Thomas von Aquin vom Pabste Urban beauftragt, das Officium der ganzen Festlichkeit anzufertigen; das vortrefflichste davon ist die Sequenz „Lauda Sion." Wie der Text aller Antiphonen, Hymnen u. dgl. einen heiligen, von glühender Liebe zu Jesus im hl. Sakramente durchdrungenen Dichter bekunden, so sind auch die Choral-Melodien des ganzen Officiums Meisterwerke eines kirchlichen Sängers. — In der Art u. Weise der Feier zeichnet sich dieses Fest besonders durch eine theophorische Procession aus, und das hochw. Gut wird sowohl am Festtage selbst als auch während der ganzen Octav bei der Hauptmesse am Vormittag, an vielen Orten auch bei einer Nachmittags- od. Abendandacht (Vesper od. Litanei) feierlich ausgesetzt; hievon macht die Synode von Sens 1320 schon Erwähnung. — Die Frohnleichnamsprozession ist die feierlichste im ganzen Jahre, ist wahrscheinlich so alt als das Fest selbst, u. wird am Festtage nach dem Hochamte, dann am 8. Tage (in Die octava), und an vielen Orten auch am Sonntag innerhalb der Octav begangen, in der Art, dass, wenn günstige Witterung ist, sie sich auch ausserhalb des Gotteshauses in den Strassen der Städte und Märkte od. in den Fluren der Dörfer bewegt. Die Betheiligung des Chores daran besteht in der Absingung von Hymnen zu Ehren der hochheiligsten Eucharistie, von denen die Ritualien namentlich „Pange lingua", Sacris solemniis," „Verbum supernum prodiens," „Salutis humanae sator" bezeichnen. In Deutschland u. andern Ländern (das röm. Ritual sagt darüber nichts) ist es Gebrauch, das Allerheiligste während des Zuges an vier nach Art der Altäre geschmückten Tischen (Stationes) niederzusetzen, die Anfangsverse der 4 Evangelien zu singen, darauf kurze Gebete zu verrichten und ehe man weiter zieht, den Segen zu geben.

Das Rituale Ratisbonense bezeichnet das Amt des Sängerchores bei der Frohnleichnamsprocession also: „Chorus musicus, deinde crux Cleri saecularis," d. h. vor dem Kreuze, das dem Säcularclerus vorgetragen wird, gehen die Sänger (in Chorkleidung); „dum Sacerdos dis-

cedit ab altari, Clerus vel Sacerdos cantare incipit Hymnum: Pangelinqua" d. h. wenn der Priester mit dem Allerheiligsten den Altar verlässt, beginnt der Clerus — Sängerchor — oder der Priester selbst (nur im Nothfalle, wo kein Sänger zu haben ist), den Hymnus Pangelingua. „Absoluto Hymno possunt cani Psalmi aliquot, huic Festo congruentes, uti: Credidi, Laudate Dominum de coelis etc. vel Sequentia: Lauda Sion etc." d. h. nach dem Hymnus können einige Psalmen, die dem Feste entsprechen, z. B. „Credidi, Laudate" u. dgl. oder die Sequenz „Lauda Sion" gesungen werden. „Cum ad primum (secundum) altare perventum fuerit,.... canitur aliquod Mottetum vel Responsorium." Nach der Ankunft heim ersten (zweiten) Altare wird, nachdem das Allerheiligste niedergestellt ist, ein Motett oder ein Responsorium gesungen. Hierauf hat der Chor nur auf die bekannten Versikel zu antworten. Beim Weggang vom ersten Altare singt der Chor den Hymnus: „Sacris solemniis," beim Verlassen des 2. u. 3. Altars die Hymnen: „Verbum supernum" u. „Salutis."

Frovo, Joao Alvarez, Caplan u. Bibliothekar König Johann's IV. v. Portugal, geb. zu Lissabon 1608 u. gest. 1671, hat sich sowohl durch Kirchencompositionen als auch durch mehrere theoret. Werke bekannt gemacht.
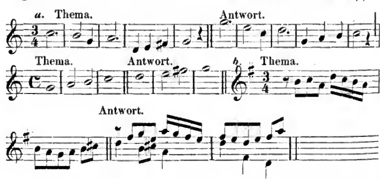
Froschius, Joannes, ein Musiker des 16. Jhdts., von dessen Leben nichts bekannt ist Es existirt von ihm nur ein Werk: „Rerum musicarum opusculum rarum ac insigne, totius ejus negotii rationem mira industria et brevitate complectens, jam recens publicatum Joann. Froschio autore. 1535. Argentorati apud P. Schaeffer et Math. Apiarium." In der Vorrede sagt er, dass er das Buch „in limine senectae" verfasst habe; gewidmet ist es den H. Grafen von Wirtenberg und Montebelgard, unterzeichnet: „Strassburg, 1532." Es war bestimmt für den Unterricht der Jugend, und umfasst in 19 Capiteln alles, was zum Gesange gehört; viel citirt er darin aus Aristoxenus, Aristoteles, Plinius, Ptolemäus, Boethius etc. Wichtig sind die am Ende angefügten 4 u. 6stimmigen Beispiele. Der Notendruck ist prachtvoll.

Fuge, lat. u. it. Fuga, franz. Fugue, ist eine musikalische Kunstform, bei welcher ein gegebener Satz oder musikal. Gedanke durch verschiedene Stimmen hindurchgeführt, d. h. wechselweise von allen Hauptstimmen ergriffen und von denselben nach bestimmten Regeln nachgeahmt und verarbeitet wird. Diese Kunstform findet sowohl im Vokal- als auch im Instrumentalsatze Anwendung.

Bei der Construction der Fuge kommen hauptsächlich 6 Stücke in Betracht: 1. Der Hauptsatz, dux, thema, auch Subject (franz. sujet, ital. Sogetto), Führer genannt. 2. Der Gefährte, comes, od. die Antwort fr. reponse, ital. Consequenza od. Risposta, eigentlich das Thema in seiner Wiederholnng durch eine andere Stimme auf einer andern Tonstufe. 3. Der dem Comes entgegengestellte Satz, oder die Fortsetzung des Thema's zur Begleitung der Antwort. 4. Der Zwischensatz, welcher dazu dient, die Verbindung zwischen dem Hauptsatze und dem Gefährten herzustellen oder die Wiederschläge aneinanderzuknüpfen. Die Zwischensätze, Episoden, geben den Theilen der Fuge innigern Zusammenhang und sollen der Einheit wegen aus Figuren oder Theilen des Hauptsatzes bestehen. 5. Der Wiederschlag, Repercussio, d. h. die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedenen Stimmen abwechselnd hören lassen. Gewöhnlich nennt man nicht die allererste Durchführung des Thema's

durch die Stimmen, sondern erst diejenige, welche die weitere Ausführung der Fuge anhebt, den Wiederschlag, — überhaupt den erneuten Eintritt desThema's als dux. 6. Die Durchführung, d. i. dieFortspinnung und weitere Verarbeitung des Fugenstoffes. 7. der Schluss. Auf die Erfindung oder Wahl des Hauptsatzes kömmt sehr viel an, dass er melodisch gut, leicht ausführbar u. harmonisch wohl verwendbar sei; gute Componisten bilden ihn kurz, nicht leicht länger als 8 Takte, damit ihn das Ohr leicht fasse, aber doch gehaltvoll, so dass er zu Engführungen, Nachahmungen, Gängen hinreichenden Stoff bietet.

Was den Comes, die Antwort betrifft, so wird, wenn der Hauptsatz (dux) in der Tonica anfängt und in der Dominante schliesst, der Gefährte (comes) in der Dominante anfangen und mit der Tonica schliessen, u. umgekehrt; wesshalb auch oft beim Comes eine kleine Aenderung des Thema's (Rückung, Verschiebung, Verengung, oder Erweiterung eines Tonschrittes um einen halben oder ganzen Ton) eintritt, um eben den Rückgang in den Hauptton zu erzielen. (a) Wenn das Thema oder der Hauptsatz nicht mit der Tonika, sondern mit der Terz oder einem andern Intervall der Tonleiter anfängt, so fängt die Antwort mit derselben Stufe der Dominantentonart an (b).



Wenn der Hauptsatz von allen Stimmen vorgetragen worden ist, — erste Durchführung oder Exposition, so ist die Tonart sicher gestellt, und es kann nun in andere Tonarten modulirt, der Führer öfter auf verschiedenen Tonstufen dargestellt, die Antwort freier vorgebracht, und andere Kunstformen, als Canon, verschiedenartige Nachahmungen, theilweise Entwicklungen, doppelter Contrapunkt, Vergrösserung, Verkleinerung des Thema's u. dgl. in Anwendung gebracht werden. Die theilweisen Entwicklungen des Thema's u. seine Antworten bestehen in verschiedenen, aus einzelnen Figuren derselben gebildeten Führern, Gängen, kleinen canonischen oder freien Nachahmungen auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Gestalten.

Zu beachten ist noch die Engführung (Stretto), welche darin besteht, dass die Antwort dem Thema näher gerückt wird, d. h. früher eintritt, als im Anfange geschehen ist, wobei natürlich nicht mehr das ganze Thema vorgeführt werden kann.

Gegen das Ende der Fuge hin wird wieder die Rückkehr zur Haupttonart angebahnt und durch Modulation nach der Dominante der Schluss vorbereitet, welcher bei jeder ausgearbeiteten Fuge feierlich

sein soll. Hier haben nun die Hauptsteigerungsmittel: Die Engführung u. der Orgelpunkt ihren Platz u. vollenden das Ganze mit einer entsprechenden Schlusscadenz, in welcher alle fugirenden Stimmen gleichsam wie erschöpft ausruhen; doch bleibt sie manchmal auch weg, und es bildet dann der Orgelpunkt auf der Dominante und Tonica den Schluss.

Man theilt die Fugen in verschiedene Arten ein: ausser den schon genannten Vokal- und Instrumentalfugen, in einfache od. reine, u. begleitete F.; in den ersteren nehmen alle Stimmen an der Fugenarbeit Theil, in letzteren erscheinen neben den fugirenden Stimmen noch eine oder mehrere begleitende Stimmen; in strenge und freie F., je nachdem das Thema und die ganze Durchführung im strengen Style abgefasst ist, oder darin viele und gefällige Verzierungen stattfinden; — nach der Zahl der verwendeten Subjecte gibt es einfache, Doppel-, Tripel-Fugen u. dgl.; nach der Zahl der fugirenden Stimmen zwei-, drei- vierstimmige F. u. s. w. Aeltere Tonlehrer theilen die Fuge, je nachdem der Comes in diesem oder jenem Intervalle eintritt, in Secund-, Terz-, Quart-, Quint-Fugen u. s. w. ein. Die Quintfuge, d. h. diejenige, wobei die Beantwortung des Thema's in der Quint stattfindet, ist jetzt die gebräuchlichste. Fugen des Tons heissen diejenigen, welche ganz im Sinne der alten Kirchentonarten gebildet sind; sie dürfen in Subject u. Antw. die Grenzen einer Octav nicht überschreiten, auch nicht in entferntere Tonarten moduliren, u. müssen sich des Gebrauches von Kreuzen u. Been mit wenigen Ausnahmen enthalten. Sie heissen Fuga ricerata od. Ricercari, wenn der ganze Fugenstoff aus dem Subjecte genommen ist und sich in einer Menge von Canons, Imitationen u. Strettos ausbildet.

Eine Fuge im Sinne unserer heutigen Tonkunst als ein aus strengen u. freien Nachahmungen in bestimmter Folge u. nach gewissen Regeln zusammengesetztes zwei oder mehrstimmiges Tonstück finden wir in den alten Meisterwerken nicht. Der Name „Fuga" kömmt zuerst bei Tinctoris vor, u. er definirt sie: „identitas partium cantus, quoad valorem, formam, nomen et interdum quoad locum notarum et pausarum suarum." Sie bildete sich aus den contrapunktischen Arbeiten des 14. u. 15. Jhdts. heraus, wo man öfters der „Repetitiones", Wiederholung dessen, was eine Stimme vorausgesungen hatte, durch die andern Stimmen, bediente; im Grunde waren sie nichts anderes als mehr oder minder freie Nachahmungen. Den Namen „Fuga" aber nahm man von dem Auseinandergehen der Stimmen, welches auch „fugere" hiess, oder vielmehr von dem gleichsam auf dem Fusse Nachtreten, Verfolgen der einen Stimme durch die andere. Joh. Ogkenheim trat um 1500 mit einer neuen Art Fuga hervor, welche sich als canon perpetuus darstellt. Im 16. u. grossentheils noch im 17. Jhdt. benannte man die strengen canonischen Nachahmungen insgemein Fugen, wie die Aufschrift „Fuga" über den einzeilig notirten, oft mit räthselhaften Devisen versehenen Canons bezeuget; die freien Nachahmungen im Motetten- und Madrigalenstyl hiessen „ad fugam". Wie hoch solche canonische u. fugenartige Gefüge geschätzt wurden, zeigt Adr. Coclicus, welcher in seinem „Compendium Musices" (1552) den Componisten als letzte Regel hinstellt: „ut prospiciat componista, si possibile fuerit, quod una vox aliam sequatur per fugam in inchoatione cantus." Ein unsern Quintenfugen ähnliches Gebilde finden wir bei Zarlino. Das 17. Jahrhundert war besonders thätig, die Fuge der im 18. Jahrhdt.

erreichten Vollkommenheit entgegen zu führen. Zwar erscheint sie (wohl für die Vocalmusik) nach Herbst's „Musica poetica“ (1643) noch als strengere od. freiere Nachahmung im Unisono, in der Quart, Quint u. Octav, welche bis zu einer clausula formalis geführt und dann mit gleicher Verarbeitung eines neuen oder aus den vorangehenden Begleitungsstimmen entnommenen Thema's fortgesetzt wird; doch kennt er schon die Bezeichnungen „Dux“ und „Comes“. Fugae solutae nennt er diejenigen, bei welchen sich die Stimmen nicht so genau folgen u. nachahmen, fugae ligatae sind die reinen Canons (fugae perpetuae, f. per motum contrarium etc.) Ath. Kircher nennt erstere F. partiales, letztere f. totales. Die wesentlichsten Beförderer der Entwicklung der Fuge aber waren die Organisten, unter ihren Händen reifte sie der Schönheit einer organisch gegliederten u. geregelten Kunstform entgegen. Frescobaldi wird als der erste gerühmt, welcher in Italien den fugirten Styl auf der Orgel mit Kunst gebrauchte; nach Deutschland verpflanzte das Spiel sein berühmter Schüler Frohberger; in Frankreich war Lulli wegen seiner Fugen angesehen(?). Und was die Meisten in der Praxis übten, erfassten auch die Theoretiker bald und stellten Grundsätze u. Regeln, welche sie in den praktischen Werken für allgemein beobachtet fanden, zusammen, so Fux in seinem „Gradus ad Parnassum“ u. A. Das Werk vollendeten auf dem praktischen Felde die grossen Meister Händel u. Bach, auf dem theoretischen steht noch unübertroffen Marpurg mit seiner Abhandlung über die Fuge da. Um dieselbe Zeit (in der zweiten Hälfte des vorigen Jhdts.) arbeitete auch Riepel ein Werk über die Fuge und Vogler schrieb sein „System des Fugenbaues.“ In neuerer Zeit ragen unter den Theoretikern Cherubini, E. Fr. Richter u. a. hervor, u. in jeder grössern Compositionslehre findet sich eine ausgedehntere Abhandlung über die Fuge.

Die Fuge nimmt unter den musikalischen Kunstformen die höchste Stelle ein sowohl wegen der hohen geistigen Einheit bei der reichsten Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, die sich aus Einem Gedanken entwickeln, als auch wegen des selbstständigen Lebens, das jede Stimme entfaltet, und wegen der combinirten Anwendbarkeit fast aller andern Kunstformen. Sie ist nicht mehr ein einfaches Bild oder Porträt, sondern es sind künstlich geordnete Gruppen, in welchen die Figuren nach Charakter, Ausdruck und Wichtigkeit wetteifern. Dieser hohe Werth kommt aber nur derjenigen Fuge zu, welche neben kunstreicher Architektonik auch ein poetisches, ein ideales Moment in sich trägt, d. h. einen Gedanken, eine Stimmung, nach seinen natürlichen u. nothwendigen Beziehungen in dieser Architektonik entwickelt und darstellt. So ist sie eine Aufgabe, welcher nur die tüchtigsten Meister gewachsen sind; eine blosse schulmässige Combination von fugenmässigen Gebilden und Künsteleien ohne leitenden Gedanken mag wohl das Ansehen einer Fuge haben, bleibt aber immerhin nur eine Form ohne Geist, ein Complex nichtssagender Bildergruppen.

In der Kirchenmusik findet diese Kunstform nur sehr beschränkte Anwendung, da eben die Kirchenmusik nicht um ihrer selbst willen da ist, sondern den Gottesdienst zu berücksichtigen hat, der selten ein so ausgebreitetes Tonstück als eine eigentliche Fuge ist, zulässt; fugirter Styl u. Fughetten aber finden leichter Verwendung. Es ist auch ein im Zwecke der Kirchenmusik nicht begründeter u. auch vom idealen Standpunkte nicht zu rechtfertigender Gebrauch, welcher sich besonders am Ende des verflossenen und in der ersten Hälfte dieses

Jahrhunderts breit machte, an die Gloria, Credo, Sanctus, Agnus über die Schlussworte dieser Gebete, oft über das Wörtchen „Amen“ oder „Alleluja“ allein eine Fuge zu knüpfen. Doch gilt diess nur von den Singfugen; für die Orgel ist aber diese Kunstform besonders geeignet, u. der kath. Organist wird Zeit und Gelegenheit finden, sie in Anwendung zu bringen.

Fughetta, eine kleine, leichte und nicht weit ausgearbeitete Fuge, weniger tiefen und ernsten Inhalts und meist auf eine einzige Durchführung beschränkt.

Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge u. Vollständigkeit dieser Form u. namentlich nicht als selbständiges Ganze, sondern meist nur als Theil eines grössern Ganzen ausgeführter Satz.

Führer, Robert, geb. den 2. Juni 1807 zu Prag, genoss den Musikunterricht Wittasek's u. wurde nach dessen am 7. Dec. 1839 erfolgtem Tode Domcapellmeister, nachdem er seit 1830 als Lehrer an der Prager Organistenschule fungirt hatte. 1843 verlor er diese Stelle wieder wegen seines regellosen Lebenswandels. Von da an führte er ein unstätes Leben voll Unordnungen, u. hielt sich an verschiedenen Orten in Oesterreich und Bayern auf; nach seiner Ausweisung aus Bayern verbrachte er eine Zeitlang in Braunau am Inn, bis er 1857 die Organistenstelle in Gmunden und Jschl erhielt, welche er aber wieder nicht lange innehatte. Am 28. Nov. 1861 endete er sein Leben in einem Hospitale in Wien. Seine Kirchencompositionen belaufen sich fast auf 200 und sind ausser einigen grössern Messen, einem grossen Oratorium „Der Tod Jesu“ für kleinere und mittlere Kirchenchöre bestimmt, tragen aber fast durchweg den Stempel wahrer Fabrikarbeit an sich. Es ist dabei nicht zu verkennen, dass Führer eine Compositionsfertigkeit u. technische Gewandtheit im musikalischen Satze hat, wie man sie nicht leicht findet; damit vereiniget eine bedeutende Leichtigkeit der Erfindung u. einen natürlicher Fluss der Melodie, Eigenschaften, die immer für einen Componisten einnehmen. Doch all das hebt den Mangel höherer Weihe nicht auf u. verdeckt nicht die Leichtfertigkeit im Schaffen — ohne eigentlich religiöses Motiv, den strengsten Tadel aber verdient die Rücksichtslosigkeit, mit welcher er bei Abkürzung des kirchlichen Textes zu Werke ging. Es ist bedauerlich, dass ein so gutes Talent so sehr verkommen musste. Auch einige didaktische Werke edirte er z. B. Anweisung zum Präludiren (Augsburg, Böhm).

Füllstimme ist eine solche Stimme, welche entweder eine vielfach besetzte Hauptstimme im Einklang oder in der Octav verstärkt, oder die Harmonie des Ganzen durch Verdopplung einzelner Accordtöne noch mehr ausfüllet.

Fundamental-Bass heisst derjenige Bass, welcher aus den Grundtönen der Harmonie od. der Accorde besteht, so dass die Accorde stets in ihrer ursprünglichen Gestalt u. nicht in Umkehrungen erscheinen.

Fux, Johann Joseph, geb. 1660 in Obersteiermark u. während 40 Jahren kaiserl. Capellmeister in Wien, genoss seine musikalische Erziehung in Böhmen und bildete sich zum vollkommenen Musiker auf Reisen in Deutschland, Frankreich u. Italien. 1695 stand er schon im Dienste des kaiserlichen Hofes zu Wien, und war stets von diesem hochgeschätzt und geehrt. 1725 wies Carl VI. die Geldmittel seinem

Obercapellmeister an, damit er sein berühmtes Lehrbuch der Composition „Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad compositionem musicae regularem, etc." herausgeben konnte. Dieses Werk, in verständlichem Latein abgefasst, ist auch in der That classisch und diejenige seiner Arbeiten, welche vorzugsweise seinen Namen verewigt. Bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts hatte es überall Eingang gefunden und war in's Deutsche, Italienische, Französische und Englische übersetzt worden. Von seinen weiteren Lebensumständen u. der Zeit seines Todes hat man noch keine Nachrichten aufgefunden, da er selbst nichts kund gab und man auch nicht weiter besorgt gewesen zu sein scheint, aufzuzeichnen, wann dieser grosse Mann aus dem Leben schied. Der Inbegriff seiner Lehre gründete sich auf die grossen Werke der Vorzeit, besonders die vollendeten Schöpfungen Palästrina's, welchen er als Ideal seiner Arbeiten im Bereich der Kirchencomposition nie aus dem Auge verlor. Er hielt fest an den bewährten Grundlagen und obgleich sein Name auch im dramatischen u. Kammerstyl durch grossartige, den besten Anforderungen und Fortschritten der Zeit nicht wiederstrebende Leistungen ruhmreich vertreten ist, ruhen doch alle Werke dieses grossen Tonmeisters auf einem kernhaften Fundament der Vorzeit, einem conservativen Organismus, der die Neugestaltung der Kunst dem Geiste classischer Vollendung zu assimiliren strebte. Wie in Italien seine Zeitgenossen Pitoni u. A. Scarlatti für das gleiche Princip einstanden, so brachte Fux in Deutschland dasselbe in Composition und Lehre zur Geltung und erhob sich dadurch zum ersten Kirchencomponisten seines Vaterlandes. — Seine zahlreichen Werke gliedern sich in die bedeutendsten Fächer der Kunst: Kirchencompositionen, häufig ausgezeichnet durch Originalität, wie durch charakteristische Verbindung deutscher Gediegenheit mit dem reinsten Typus der italienischen Schule; Opern, darunter die grosse bei der Krönungsfeierlichkeit in Prag 1723 unter freiem Himmel aufgeführte Oper „Costanza e Fortezza"; reine Instrumentalmusik, worunter der „Concentus musico-instrumentalis in 7 partitas divisus. Norimberg. 1701" am bekanntesten ist; u. didaktische Schriften. In allen seinen Compositionen herrscht eine stupende Gelehrsamkeit, u. sie müssen, wenn sie auch grossen Theils nicht mehr anwendbar sind, als Zeugniss eines durchdringenden Scharfsinnes u. des klarsten Verständnisses aller musikalischen Verhältnisse immer Achtung erregen. Das Allerwenigste davon ist in weitern Kreisen bekannt geworden, und das Meiste liegt noch in Archiven u. Bibliotheken begraben, namentlich besitzt die Wiener Hofbibliothek die reichhaltigste Sammlung von seinen Schöpfungen.

G.

G ist der Name des fünften Tones der modernen Tonleiter, welche von C ausgeht. In der Solmisation u. bei den Franzosen u. Italienern heisst es s o l.

Gabrieli, A n d r e a, geb. um 1510 in Venedig, stammte aus der adeligen Familie der Gabrielli (früher Cavobelli genannt) und studirte unter Had. Willaert (Andere nennen Cyprian de Rore) die Musik.

1556 erhielt er die zweite Organistenstelle an der Marcuskirche und verwaltete sein Amt rühmlichst bis zu seinem Tode 1586. Er war von seinen Landsleuten hochgeehrt und sein Name blieb bei dem lebhaften Verkehre Venedigs mit den grossen deutschen Handelsstädten, namentlich Augsburg u. Nürnberg, auch im Auslande nicht unbekannt. Einen besonderen Gönner u. Verehrer fand er an den Grafen Fugger zu Augsburg, u. auch manche deutsche Tonkünstler wanderten nach Venedig, um sich daselbst in der Musik auszubilden, wie besonders Hans Leo Hassler, ein Nürnberger, der 1584 dahin kam, den Unterricht des Tonmeisters Andr. Gabrieli genoss und zugleich ein zartes Freundschafts-Bündniss mit dessen Neffen, Johannes G., schloss. Verschiedene Staats- u. Siegesfestlichkeiten der Republik boten unserm Meister Gelegenheit, durch kirchliche und profane Compositionen die Grösse seines Genies hervortreten zu lassen, und dieser erhob sich vor allen Mitbewerbern stets auf den Glanzpunkt der Ehre. — Was die Würdigung unsers Meisters nach seinen Werken betrifft, so ist zunächst der Standpunkt und die Epoche, in welcher G. wirkte, in's Ange zu fassen. Venedig besass damals eine Musikschule, welche vor der römischen den Vorzug des Alters hatte und Männer in ihrer Mitte zählte, welche zu den hervorragendsten Tonbildnern ihrer Zeit gehörten. Gab. war einer der jüngern aus ihnen, nach einem Adr. Willaert, neben Cyprian de Rore, Zarlino, Costanzo Porta der Bewunderung Venedigs würdig zu werden, war die schwierigste Aufgabe unsers Meisters und er löste sie mit dem glänzendsten Erfolge. Mehr als seine Vorgänger besass er die Kunst, in herrlichen Tonmassen zu bilden; vielstimmige manigfach gegliederte Chöre wusste er mit einander zu verbinden und zu immer neuen, höhern Effecten auszuprägen. Doch war alles diess nicht auf eitlen Sinnenprunk berechnet, sondern mit dem hohen Ernste religiöser Würde u. Begeisterung, die Venedigs Verfassung und Volksgesinnung eigen war, geschmückt. Und hierin ragte G. über seine venetianischen Zeitgenossen weit hervor; majestätisch feierlich, oft tiefbeschaulich setzte er sich niemals über die hohen Anforderungen der Kirche hinaus und verdient vor allen Venetianern mit dem damals in Rom aufgegangenen mächtigen Gestirne verglichen, der „Palästrina" Venedigs genannt zu werden. Das würdigste Zeugniss seiner kirchlichen Künstlergrösse bieten die sechsstimmigen Busspsalmen, welche in abweichender Auffassung von der Behandlung früherer Componisten dieser Psalmen den Gipfel heiliger Ausdrucksweise erreichen u. vom Verfasser selbst seinen übrigen Werken vorgezogen werden. Von seinen Werken nennen wir noch: Motetti a 5 voci, Venedig 1565, 1584; ein Buch sechsstimmiger Messen; lib. I. Cantionum eccl. 4 voc. Venedig 1576; Cantionum sacr. pars I. 6—16 voc. 1578. Orgelstücke von ihm finden sich in Sammlungen gemischt mit solchen von seinem Neffen: „Intonazioni d'organo lib. I." Venedig 1593; „Ricercari par l'organo lib. 2 e 3" 1587 herausgekommen, u. a. m.

Gabrieli, Johannes, Neffe u. Schüler des Vorhergehenden, genoss schon in jungen Jahren eines nicht unbedeutenden Ansehens, da in eine Sammlung (Nürnberg 1575), welche Madrigale der besten Tonkünstler enthält, auch Stücke von ihm aufgenommen sind. 1584 wurde er nach Merulo's Abgang neben seinem Oheim als Organist an der Markuskirche angestellt. Wie dieser, stand auch er mit den deutschen Capellen in lebhaftem Verkehre; namentlich bewahrte sein Mitschüler L. Hassler ihm treue Freundschaft. Unter seinen Gönnern zählte er in

Deutschland besonders den Herzog Albrecht V. von Bayern und dessen Söhne, so wie das gräfl. Fugger'sche Haus in Augsburg; doch scheint G. selbst nie nach Deutschland gekommen zu sein. Im Ausgange des 16. Jahrhunderts war er einer der von den Deutschen am meisten geschätzten und geehrten Tonmeister, was sich aus 7 Sammlungen meist geistlicher Compositionen ergibt, von denen bis 1609 sechs in Nürnberg gedruckt wurden, worin seine Compositionen der Zahl und dem Werthe nach die vorzüglichste Stelle einnehmen. Auch als Lehrer der Tonkunst war er gesucht. 1609 sendete Churfürst Moriz von Sachsen den Juristen und trefflichen Sänger Heinrich Schütz, der sich ganz der Musik widmen wollte, nach Venedig zu G., um dort seine gewonnene Musikbildung zu erweitern. Schütz blieb 4 Jahre in seinem Unterrichte. Unter G's Schülern sind noch zu nennen der minder bekannte Alois Grani u. Michael Prätorius, der in seinem Syntagma musicum seines Lehrmeisters mit den ehrenvollsten Ausdrücken gedenkt. G. starb 1612, als ein Meister, der am Markstein der Zeit der älteren Musik blüht und in den Anfang einer neuen Periode hineinreicht, ohne seine Selbstständigkeit und Wirksamkeit für das Bestehende und Werdende zugleich zu schwächen. Er repräsentirt den Uebergang von der ältern zur neuern Musik vollständig, indem er sich weder an das Alte zäh hängt, noch dem Neuen in überstürzender Hast sich hingibt; er suchte aus Allem heraus, was ihm das Beste schien, folgte der natürlichen Entwicklung der Musik u. hatte keineswegs an dieser Entwicklung den unbedeutendsten Antheil; in ihm zeigt sich die reichste u. vollste Entfaltung der Musik der früheren venedischen Schule, ihre ganze Eigenthümlichkeit; die Pracht u. Grossartigkeit des venedischen Staats- u. Volkslebens spiegelt sich in seinen Werken ab. „Hatte, sagt Winterfeld, Willaert in seinen getheilten Chören die Tonart zuerst als harmonischen Grundgedanken ahnen lassen — da die gegeneinander und mit einander arbeitenden Tonmassen sich wenig geeignet zeigten zu künstlicher Entwicklung der Melodien, wie sie der niederländischen u. römischen Schule eigen waren, — war Cyprian de Rore weit hinausgeschweift über die damals bestehenden Grenzen des Tonsystems nach neuen Ausdrucksmitteln für seine Gedanken, so sehen wir die tiefste Eigenthümlichkeit der Tonarten, die zartesten Beziehungen der einen zur andern hervortreten in G's Werken. Das Herkömmliche, die unmittelbare Beziehung auf die überlieferte Kirchenweise, da ausgenommen, wo er seine Gesänge dem Kirchengebrauche gemäss durch sie anstimmen lassen musste, hat er ganz verlassen, um so inniger aber in dem zuvorgedachten Sinne sich der Grundform angeschlossen, in welcher jene alten Kirchenweisen durch innere Nothwendigkeit bedingt erschienen waren. Ebenso tritt die strenge canonische Form nirgends mehr absichtlich u. als solche bei ihm hervor, belebend überall, nicht bedingend, soll der bewegende Grundgedanke sein; jene sinnreiche Verflechtung der alten kirchlichen Kunst aber, so fern sie das Ohr nicht mehr zu vernehmen vermag, ist ganz bei ihm ausgeschlossen." Die von Cyprian zu Gunsten eines lebendigen und leidenschaftlichen Ausdrucks im Madrigal in Anspruch genommene und auf seinen Vorgang bald in Nähe und Ferne aufgefasste Chromatik fand in G. einen besonderen Vertreter. — Von seinen bedeutendsten Werken (ausser den schon angeführten) sind noch zu nennen: „Symphoniae, 7, 8, 10, 12, 14, 15 u. 16 tam voc. quam instrumentis," Venet. 1597; „Reliquiae sacrorum concentuum G. Gabrielis u. Leonis Hassleri etc," Norimb. 1615.

Seine sämmtlichen Compositionen finden sich in dem trefflichen Werke v. Winterfeld's: „Johannes Gabrieli u. sein Zeitalter. 2 Theile nebst einem Notenheft. Berlin 1834," verzeichnet.

Gänsbacher, Johann Bapt., geb. 7. Mai 1778 zu Sterzing in Tyrol, kam im Alter von 8 Jahren, in der Musik wohl unterrichtet, als Chorknabe nach Hall. Während seiner philosophischen Studienjahre zu Innsbruck begann er auch Einiges zu componiren. 1796 diente er beim Landsturm u. befehligte selbst eine Truppe von 300 Mann. 1802 ging er zu Abt Vogler in Wien, der ihn in sein Harmoniesystem einweihte und auf seine theoret.-musikalische Fortbildung wohlthätig einwirkte, und später erhielt er durch Albrechtsberger Unterricht im Contrapunkt. Nachdem er in den Freiheitskriegen wiederholt eine militärische Stelle bekleidet hatte, erhielt er 1823 nach Preindl's Ableben die Capellmeisterstelle am St. Stefansdome in Wien, welche er bis zu seinem Tode, d. 13. Juli 1844 innehatte. Er schrieb Vieles; unter andern Compositionen finden sich für die Kirche: 17 Messen, 2 Gradualien, Offertorien, 4 Requiem, 5 Litaneien u. dgl. Wenn auch einzelne Theile seiner kirchlichen Werke edler und würdiger gehalten sind, so widerspricht doch ein überwiegender Theil derselben dem kirchlichen Geiste vollends durch das gemüthliche u. heitere Wesen, das den wiener Volkscharakter zeichnet und mit kirchlicher Würde sich nicht vereinbaren lässt.

Gafori (Gafurius) Franchino, geboren zu Lodi den 14. Januar 1451, studirte unter Bonadies (Godendag) Musik und widmete sich dem geistlichen Stande. Auch als Priester setzte er das Studium der Musiktheorie fort. Nachdem er sich in Mantua, Verona, Genua einige Zeit aufgehalten hatte, kam er nach Neapel, wo er mit Tinctoris, Garnerius u. Bernhard Hycaert zusammentraf u. mit Philipp v. Caserta öffentliche Disputationen über musikalische Gegenstände hielt. Bald gab er daselbst seinen ersten Tractat über Musik heraus, der ihn vortheilhaft bekannt machte. Krieg und Pest nöthigten ihn, auch Neapel zu verlassen, worauf er sich nach Monticello im Cremonensischen begab. Hier blieb er 3 Jahre als Chordirector, ging dann als Kirchensänger nach Bergamo und zuletzt nach Mailand, wo er 1514 als Domsänger, Lehrer der Choralknaben und Capellsänger Ludov. Sforza's eine Anstellung erhielt, in welcher er auch verdienstvoll wirkte bis zu seinem Tode, d. 25. Juni 1522. — G.'s Wirksamkeit war nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die musikalischen Studien seiner Zeit, und die meisten der nach ihm unmittelbar lebenden musikalischen Schriftsteller citiren ihn oft als Autorität. Obwohl er sich mit der griechischen Tonwissenschaft viel beschäftigte u. ihre Systeme als Hauptgrundlage aller Musikwissenschaft ansah, verlor er sich doch nicht in unfruchtbare Speculationen, sondern suchte die praktische Entwicklung der Musik seiner Zeit zu fördern. Seine Schriften, die nun ziemlich selten geworden, sind folgende: 1) „Clarissimi Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicae disciplinae," Neapol. 1480. Eine zweite Auflage, Mailand 1492, führt den Titel: „Theoria musica Franch. Gafori Laud." etc. und ist eine gänzliche Umarbeitung der ersten Auflage. Es ist in 5 Bücher abgetheilt, wovon die ersten vier eine Art Auszug des Boethius'schen Tractats, das letzte eine Auseinandersetzung der griechischen Tonalität und der Guidonischen Solmisation enthalten. 2) „Practica musicae sive musicae actiones in IV. libris," Mailand 1496 (bis 1512 noch dreimal neu aufgelegt) behandelt

den Cantus planus, Notirung, Contrapunkt, Proportionen, Tempus u. s. w. und diesem Werke verdankt G. zumeist seinen Ruhm. Die Proske'sche Bibliothek besitzt von diesen beiden Werken auch eine äusserst schöne Ausgabe mit dem Titel: „Musica utrinsqne cantus practica“ Brixen 1497. kl. Fol. 3) „Angelicum ac divinum opus musice Fr. Gafurii: De harmonia musicorum instrnmentorum opus“ etc. Mailand 1518. Hierans ersieht man, dass er viele Tractate für seine Schüler schrieb, aber nur diejenigen drucken liess, welche er für die wichtigsten hielt. 5) „Apologia Er. Gafurri adversus Joan. Spatarium et complices musicos Bononienses“ 1520.

Gaggi, Giovanni, geb. zu Siena zu Ende des 18. Jhdts. wurde 1802 Lehrer am Collegium Tolemei zn Siena u. Organist am Consistorium daselbst.

Gagliano, Giovann. Batt. um 1480 zu Florenz geboren, stand in Diensten des Hauses der Medicis.

Gagliano, Marco, ebenfalls ein Florentiner, lebte in der zweiten Hälfte des 16. u. zu Anfang des 17. Jhdts.

Galavotti, Geronimo, Capell.-M. an St. Maria in Trastevere zu Rom, lebte zu Ende des 17. Jhdts.

Galilei, Vincenzo, geb. um 1533, ein florentinischer Edelmann, soll hier eine Stelle finden, da er der eigentliche Urheber der neuern Melodik genannt zu werden verdient. In der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. war die Contrapunktik in höchster Blüthe u. selbst die Werke der Dichter wurden nie anders als für 3. od. 4 Stimmen in Mnsik gesetzt. Einzeln- od. Sologesang war in der höhern Musik nicht gebraucht. Die gelehrte Gesellschaft im Hause des Grafen Bordi zu Florenz suchte nun, indem sie sich in die altgriechischen Wissenschaften vertiefte und in den altgriechischen Zuständen Ideale sah, dieser Stimmenverschränkung entgegenzuarbeiten, und glaubte nun wieder in der griechischen Musik das Ideal hievon finden zu können. Mit Eifer wurden nun Untersuchungen u. Dispute gepflogen, wobei sich G. durch besondern Eifer auszeichnete. Aber alle diese Bemühungen hatten keinen genügenden Erfolg, bis man sich entschloss, die gefassten Ideen in der Praxis zu versuchen. G. war es, welcher ein Stück aus Dante ganz einfach in Musik setzte, die Worte des Gedichtes in das richtige Verhältniss mit der Musik zu bringen sich bemühte und seine Arbeit dann mit Begleitung der Laute der Gesellschaft vortrug. Als dieser Versuch über alle Erwartung befriedigte, componirte er noch einige Stücke aus den Klageliedern des Propheten Jeremias, welche gleichen Beifall erhielten. Von da an brach der melodische Sologesang sich immer mehr Bahn. G. hatte sich dnrch ein Werk, welches den Titel führt: „Fronimo dialogo sopra l'arte del bene intavolare e rettamente sonare la musica, negli strumenti artificiali si di corde comme di fiato, ed in particolare nel Liuto. In Veneggia. L'herede di Girolamo Scotto. 1584,“ welches Lautentabulatur u. 124 Notenbeispiele von grossen Meistern enthält, einen Namen gemacht. 1581 trat er gegen seinen Lehrer Zarlino, wie überhaupt die contrapunktische Musik in seinem „Discorso intorno all'opere di Zarlino“, und 1602 mit „Dialogo della Musica“ auf. — Galileo Galilei, Sohn des Vorigen, war jener grosse, um die Naturlehre unsterblich verdiente Mann, geb. zu Pisa 18. Febr. 1564, gest. zu Florenz 8. Jan. 1642, welcher auch der Musik sehr kundig war, und gründliche Darstellungen über akustische Gegenstände lieferte

Gallerano, Leandro, geb. zu Brescia zu Ende des 16. Jhdts., war zuerst Organist an der Kirche S. Francisco daselbst, zuletzt C.-M. an der Kirche St. Antonin in Padua.

Galli, Vincenzo, lat. Gallus, ein Franziskanermönch in Sizilien um die Mitte des 16. Jhdts geb., war C.-M. an der Cathedrale zu Palermo. Mit dem Erwerb aus seinen Compositionen liess er sein Kloster erweitern u. an eine Säule die Worte setzen: „Musica Galli."

Gallus Jakob, eigentlich Hänl oder Handl, war um 1550 in Krain geb., wurde C.-M. des Bischofs zu Olmütz, Stanislaus Powlowski, darauf kaiserl. C.-M. und starb am 3. Juli 1591 zu Prag. Sein Ansehen als Tonsetzer war gross und der Verewigte wurde durch eine Menge Gedichte gefeiert. Er verdiente auch das Lob vollständig und steht würdig den besten italienischen Tonmeistern seiner Zeit zur Seite. Vom Kaiser erhielt er 1588 zur Herausgabe seiner Werke ein Privilegium auf 10 Jahre. Diese sind: „Musicum opus 5, 6 u. 8 voc." 2 Theile. (Prag, 1586, 1587 u. 1590); „Moralia 5, 6 u. 8 vocibus concinata," (Nürnberg, 1586); „Harmoniae variae 4 voc.," (Prag, 1591); „lib. III. Harmoniarum moral. 4 voc. (Prag, 1591); „Sacrae cantiones de praecipius festis, 4, 5, 6, 8 u. plur. voc." (Nürnberg, 1597); „Motettae, quae prostant omnes." (Frankfurt, 1610). In Bodensatz's „Florilegium portense" befinden sich auch 33 Stücke von ihm, unter andern das berühmte „Ecco quomodo moritur justus."

Galuppi Baldassare, genannt Buranello, geb. den 18. Oct. 1706 auf der Insel Burano unweit Venedig, ein Schüler Lotti's, war besonders als dramatischer Componist berühmt. 1762 wurde er in die Stelle des Giuseppe Saratelli als Cap.-M. der Marcuskirche in Venedig gewählt, 1764 od. 65 folgte er einem Rufe als erster C.-M. nach Petersburg, wo er das kaiserliche Orchester trefflich hob. Nach drei Jahren ging er wieder nach Venedig zurück u. trat wieder in sein Amt an St. Marco ein, das er mit ungeschwächter Kraft, auch als Componist thätig, bis an sein Ende, im Januar 1785, verwaltete. Neben 70 Opern arbeitete er auch Vieles für die Kirche, was meist Manuscript geblieben ist.

Gamba ist ein in grösseren Orgeln vorkommendes Flötenregister von enger Mensur und starkem Windzufluss; es gibt einen scharfen streichenden Ton, spricht aber für sich schwer und langsam an, und wird darum gewöhnlich nur in Verbindung mit andern Registern gebraucht. Im Manual hat es 8, im Pedal 16 Fusston und heisst dann „Violonbass."

Gamberini Michel Angelo, geb. zu Cagli, lebte um die Mitte des 17. Jhdts. und war C.-M. an der Kirche des hl. Venantius zu Fabriano. 1655 wurde in Venedig eine Sammlung Motetten von seiner Composition gedruckt.

Gamma, der dritte Buchstabe im griech. Alphabet, entsprechend unserm **G.** Früher benannte man damit die guidonische Scala, weil ihr tiefster Ton um die Zeit Guido's Γ — von den Griechen „Hypoproslambanomenos" genannt, — war. Der griechische Buchstabe wurde aus keinem andern Grunde angenommen als zur Unterscheidung des tiefsten Tones von den höhern G, g. Auch später noch nannte man den Umfang oder die Tonreihe irgend einer Stimme oder eines Instrumentes „Gamma". Die Franzosen bezeichnen mit dem Worte „Gamme" die Scala oder Tonleiter.

Gang als musikalisch-technischer Ausdruck bezeichnet eine musikalische Form, in welcher ein Motiv oder eine Figur öfter in gleichartiger oder ähnlicher Gestalt wiederholt aneinander gereiht erscheint ohne eigentlichen Schluss. Sie ist entweder harmonisch oder blos melodisch.

Garcia, Francisco, ein berühmter portugiesischer Tonkünstler und Tongelehrter aus dem Ende des 16. u. Anfang d. 17. Jhdts.

Gargano, Trofilo, zu Gallese in der zweiten Hälfte des 16 Jhdts. geb., wurde als Contraaltist 1601 in die päpstliche Capelle aufgenommen, und Baini berichtet rühmend über ein von ihm componirtes Miserere. Er starb 1648.

Garnerius od. **Guarnerius,** Guilielmus, ein Tonkünstler, der in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. einer grossen Berühmtheit sich erfreute. Er ist wahrscheinlich ein geborner Belgier. Gewiss ist, dass er ein berühmter Lehrer der Musik war, welcher zuerst in Mailand unterrichtete und dann nach Neapel berufen wurde, um an der vom König Ferdinand eingerichteten Musikschule eine Lehrerstelle zu übernehmen. Hier lebte er noch um 1480.

Gascogne, Mathieu, ein französ. Tonkünstler, zu Anfang des 16. Jhdts. lebend, von welchem man in einigen Sammlungen Stücke findet. Nach Baini liegen auch von G. Messen über französ. Chansons im Archiv der päpstl. Capelle. Auch in der Münchner Bibliothek befinden sich einige 4stimmige Messen, welche als Autornamen „Gascong“ an der Spitze tragen; vielleicht ist diess eine u. dieselbe Person.

Gaspar od. **Gaspard,** ein gelehrter Tonkünstler, entweder in Frankreich od. Belgien gebürtig, war ein Schüler Ockenheims. Von seinen Lebensumständen weiss man nichts, aber eine ziemliche Anzahl Compositionen von ihm sind bekannt.

Gasparini, Francesco, geb. zu Lucca um 1665, wurde 1725 C.-M. an St. Johann im Lateran zu Rom, welche Stelle er wegen geschwächter Gesundheit schon im folgenden Jahre aufgeben musste. Er starb am Ende März 1727. Gebildet unter Corelli u. Pasquini, war er einer der geschicktesten und geschätztesten ital. Tonsetzer seiner Zeit und bildete viele Schüler, von denen der berühmteste der venet. Patrizier Bendetto Marcello ist. Er schrieb auch eine Accompagnement- od. Generalbassschule, Venedig, 1622.

Gasparini, Quirino, um 1770 C.-M. des Königs von Sardinien, schrieb viel für die Kirche.

Gastoldi, Giovanni, geb. um die Mitte des 16. Jhdts., war zuerst Capell-Meister an der Kirche St. Barbara in Mantua, später am Dom zu Mailand. Er war ein fruchtbarer und seiner Zeit sehr beliebter Componist.

Gastriz (Castritius) Mathias, ein deutscher Contrapunktist des 16. Jhdts., Organist zu Amberg, von dessen Werken sich mehrere noch auf der Münchner Bibliothek befinden, eine ungleich grössere Anzahl aber, meist zu Würzburg gedruckt, verloren gegangen ist.

Gatti, Ludwig, geb. den 11. Juni 1740 zu Castro Cacizzi bei Mantua, widmete sich dem geistlichen Stande, zugleich aber auch der dramatischen Composition. Im Jahre 1783 wurde er als fürsterzbisch. Hof- u. Dom-C.-M. nach Salzburg berufen u. starb daselbst am 1. März 1817. Der Domchor zu Salzburg besitzt von ihm: 9 Litaneien, 18 Vesperpsalmen, 48 Offertorien, 20 Messen, 1 Requiem, 2 Miserere, 2 Te Deum, 2 Regina coeli.

Gatti, Simone, um die Mitte d. 16. Jhdths. zu Venedig geboren, war erst Musikdirector des Erzherzogs Carl von Oesterreich u. dann bei der Capelle des Herzogs Albrecht V. von Bayern angestellt.

Gauzargues, Charles, Abbé, geb. um 1720 zu Tarascon in der Provence, schon frühzeitig in der Musik unterrichtet, begab sich 1756 nach Paris, wo er seine musikalische Ausbildung unter Rameau fleissig betrieb. Einige Motetten seiner Composition gefielen dem Dauphin so sehr, dass G. auf dessen Empfehlung die Stelle als kgl. Capellmeister (1758) erhielt. Während dieser Zeit schrieb er bei 40 Kirchenstücke mit Orchesterbegleitung. Er starb zu Paris 1799, nachdem die Revolution ihn von seinem Posten verjagt hatte, als Privatmann. 1789 gab er auch einen „Traité de l'harmonie" heraus, ganz nach den Grundsätzen Rameau's.

Gazzaniga, Giuseppe, geboren zu Verona 1743, widmete vom 17. Jahre an sich ganz der Musik. Seine weitere Ausbildung erhielt er durch Porpora in Neapel, Piccini und endlich durch Sacchini in Venedig. 1791 ward er Dom-Capellmeister zu Crema, seit welcher Zeit er fast ausschliesslich für die Kirche componirte. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; 1813 war er noch am Leben.

Gebauer, Fr. Xav., geb. 1784 zu Eckersdorf in der Grafschaft Glatz, kam 1810 nach Wien, wo er wegen seines fertigen Mundharmonikaspieles allgemein beliebt wurde. In selbem Jahre erhielt er den Chorregentendienst an der Augustiner-Pfarrkirche und wirkte als eines der thätigsten Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wohlthätig auf die Hebung der Musikzustände Wien's ein. Zu diesem Ende begründete er 1819 die noch jetzt bestehenden Concerts spirituels und brachte in ihnen nur die gewähltesten Meisterstücke zur Aufführung, wodurch der Sinn für classische Compositionen geweckt und dem entarteten Zeitgeschmack ein wirksamer Damm entgegengesetzt wurde. Mehrere Kirchencompositionen von ihm sind handschriftlich verbreitet.

Gebhart, Anton, geb. 1817 zu Sonthofen im Allgäu, wendete sich anfangs dem Lehrfache zu, später, 1842 trat er die Stelle eines Organisten und Musiklehrers an der kgl. Studienanstalt zu Dillingen an, und wurde 1858 Chorregent an der Stadtpfarrkirche daselbst. Er lieferte mehrere Kirchencompositionen (Pange lingua, 1 Requiem, 1 lat. Messe, Miserere, Stabat Mater etc. für 4 Stimmen), schrieb musikalische Artikel in Heindl's pädagog. Repertorium und in die „Neue Münchnerzeitung" (1850), und gab das „Repertorium der musikalischen Journalistik und Literatur" (1850 und 1851) in 4 Heften heraus.

Gehör ist im Allgemeinen der Sinn des thierischen Körpers, durch welchen die Schallwellen (s. Akustik) empfunden werden. Diese werden durch die Ohrmuschel aufgefangen und nach dem Trommelfell geleitet, welches dadurch in Schwingungen versetzt wird, die sich durch feste, kleine Knochen (Hammer, Ambos, Steigbügel) bis zur Flüssigkeit des Labyrinthes und dessen Nervenverbreitung fortpflanzen. Das Wesentlichste am Gehörorgane ist der Gehörnerv. Man hat auf Grund der akustischen Gesetze die Hypothese aufgestellt, es müsse sich im Ohre ein Organ befinden, welches wie eine Art Harfe mit mehreren tausend saitenartigen, genaugestimmten Körperchen versehen sei, mit deren jedem nur eine Faser des Gehörnerven verbunden ist, die weiter keinen Dienst hat, als die Schwingungen dieser einen Saite zum Centralorgan des Bewusstseins zu telegraphiren. Mikroscopisch-

anatomische Untersuchungen der neueren Zeit sind zur Bestättigung dieser Hypothese ziemlich weit vorgedrungen. Im Behälter des Gehörnerven, der sogenannten Schnecke, welche den Tonempfindungen dient und das musikalische Ohr ist, während die andern Theile des Ohres mehr für die Wahrnehmung des Schalles und der Geräusche bestimmt scheinen, ist das Ende jeder Nervenfaser verbunden mit kleinen elastischen Körperchen, die vollkommen geeignet scheinen, durch Klangwellen in Mitschwingung versetzt zu werden. Von ihrem ersten Entdecker, dem Marchese Corti, heissen diese Gebilde die Corti'schen Fasern, das Corti'sche Organ. Deren sind nach Kölliker etwa 3000 in der Schnecke enthalten. Genauere Empfindung, feinere Wahrnehmung scheinen demnach durch zahlreichere Endungen isolirter Nerven bedingt zu sein; doch wird auch durch Uebung die Feinheit des Gehöres gesteigert. — Was man speziell musikalisches Gehör nennt, ist nichts anderes, als die Fähigkeit, Töne, welche von aussen an das Ohr gelangen, unterscheiden und dieselben wenigstens innerlich reproduziren zu können. Diese Fähigkeit, passender Tonsinn genannt, ist allen vollsinnigen Menschen angeboren, zeigt sich aber in so verschiedenen Graden, dass die Annahme, manche Menschen besässen gar kein musikalisches Gehör, wenigstens den Schein der Richtigkeit für sich hat; eine Hauptursache dieser irrigen Annahme liegt aber in dem Mangel richtiger Unterscheidung zwischen Tonsinn u. Tonerzeugung, in dem unrichtigen Schluss von der sinnlichen Tonbildung u. Tonunterscheidung auf den seelischen Tonsinn. So sehen wir viele Menschen, welche die grössten Musikfreunde, höchst empfänglich für Musikeindrücke, aber doch nicht im Stande sind, mit ihrem Stimmorganismus die gehörten Töne richtig wiederzugeben. Dass hier die Uebung, namentlich vom frühesten Alter an, viel zu bessern vermag, ist ausser allem Zweifel.

Geige ist der Gattungsname mehrerer Instrumente von verschiedener Art und Grösse, welche aus Holz gefertigt, mit Darmsaiten bezogen und mit einem ebenfalls aus Holz gearbeiteten und mit Pferdehaaren bespannten Bogen, dessen Haare mit Colophonium wirksam gemacht worden, durch Streichen der Seite zum Klingen gebracht werden. Der Ursprung dieser Instrumente reicht in's hohe Alterthum hinauf; man findet dergleichen schon bei den Indiern, und zwar ein Saiteninstrument mit Schallkasten, Rebec genannt; ebenso im nördlichen Europa ein ähnliches, welches bei Venantius Fortunatus Crotta heisst und den keltischen Volksstämmen eigen war. Der kymrische Name lautete „Crwth," die Angelsachsen nannten das Instrument „Crudh", gahdelisch hiess es „cruit," englisch „crowd." Die mittelalterlichen Schriftsteller führen oft ein Saiteninstrument mit Namen Rota oder Rotte an, welches im Wesentlichen dasselbe Instrument ist; der Name Rotta ist offenbar aus dem keltischen Crowd entstanden. Anfänglich war es ein citherartiges Instrument und wurde mit den Fingern oder dem Plectrum gespielt, woraus sich in der Folge der Geigenbogen entwickelte. Es war mit 6, später mit 3 Saiten bespannt, welche über ein an einem Halse angebrachtes Griffbrett und über den Corpus des Instrumentes hinliefen und an einem Saitenhalter befestigt waren. Bei saitenreichen Instrumenten lagen die zwei tiefsten Saiten auch ausserhalb des Griffbrettes. Vor dem 12. Jhdt. hatte es eine mandolinenförmige Gestalt; von da an bildete man den Schallkasten in ein reines Oval um, wie es zahlreiche Abbildungen auf romanischen Monumenten

beweisen. Da die Seiteneinbuchtungen fehlten, musste der Bogen über alle Saiten zugleich geführt werden, und so diente das Instrument wohl zur Begleitung des Gesanges nach Weise des Organon. Im Mittelalter gab es noch ein anderes ähnliches Instrument, bei Hieron. de Moravia Rubebe geheissen, welches zweisaitig u. etwas tiefer gestimmt, wie unsere Viola war, und daher gut zur unisonen Begleitung der höheren Männerstimme passte. Diese Instrumente wurden nach und nach modificirt, handlicher gemacht, unserer Violine und Viola ähnlicher, oder vielmehr sie gestalteten sich in diese um. Gegen Ende des 16. Jhdts. ist auch noch ein schmales, mehr keulenförmiges Instrument bekannt, von den Franzosen „Poches," von den Deutschen „Poschen," von den Italienern „Ribecchino und Violino piccola" geheissen, welches schon 4 Saiten hatte; im Orchester des Monteverde findet es noch eine Stelle. Beide Instrumente, Rubebe und Ribecchino kommen auf Gemälden fast immer nebeneinander vor. Im 16. Jhdt. war es auch, dass die Violinen mit 4 Saiten bespannt allgemein eingeführt wurden und die noch jetzt bestehende Form erhielten. Als den ersten Geigenmacher, welcher ihnen die jetzige kleine Gestalt gab, wird ein gewisser Testator zu Mailand (um 1620) genannt. Berühmte Geigenmacher aus den folgenden Jahrhunderten sind besonders: die Gebrüder und Söhne Amati und Stradivario zu Cremona; Gius. Guarnerio, und Jakob Stainer in Tyrol u. a. mehr. Bis 1680 spielte man auf der Violine nur bis zum zweigestrichenen a, höchstens b, sich strenge an den Umfang der Sopranstimme haltend; nach und nach stieg man höher zur halben und ganzen Applikatur und zuletzt bis zum viergestrichenen c. — Man hört auch von Halbgeigen manchmal reden; das sind nichts anders als Geigen, welche in Umfang und Mensur für Anfänger im Violinspiel eingerichtet sind, die mit ihren Fingern und Armen noch nicht die Mensur einer gewöhnlichen Geige erstrecken können.

Was die verschiedenen Namen anbelangt, so führen wir noch Folgendes an: Das Saitenbezogene Instrument wurde im Spätlatein nach dem Worte „fides (Saite)" fidula oder vidula genannt, woher noch das deutsche „Fidel, fideln." Im 13. Jhdt. kommt auch der Name „Vioel od. Fitola" vor, ebenso „figella." Gerson nennt es „viella, vielle;" Cottonius schreibt auch „phiala." So bildet sich der Name „fidula" durch die Zwischenformen „figella, vieille, Vioel" zu dem noch jetzt gangbaren Wort Viola und Violine um. — Das deutsche Wort Geige stammt vielleicht von dem Instrumente „gigue" der Troubadours, etwa benannt nach seiner Form, welche an Schenkel und Bein einer Ziege oder eines Hammels (guigue, guigot) mahnte. (Ambros, Geschichte der Musik, II.) Wigand leitet „Geige" vom altnordischen „geiga," d. i. zittern, oder von „Gigel" — das Hin- und Herzucken — mit Anspielung auf die zuckende Bewegung des Geigenbogens — ab. Das Wort „gîge" kommt im Mittelhochdeutschen erst um 1200 vor.

Wie man die Geigeninstrumente für hohe Stimmung in kleinerem Maasstabe anfertigte, so that man es auch für tiefe Stimmung in entgegengesetzter Weise und bildete grosse Geigen, Bassgeigen, Violone (Contrabass) geheissen, welche seit dem 16. Jhdt. bald dreibald vier- manchmal auch fünfsaitig ein dem Orchester unentbehrliches Instrument sind.

Die noch jetzt üblichen Geigeninstrumente bilden das Streichquartett: die Violine oder Discantgeige; die Viola di braccio oder Armgeige, Altgeige oder Bratsche; das Violoncello, die kleine Bassgeige;

Violone, der grosse Bass oder Contraviolon, Contrabass, welcher in mehr als vierstimmigen Tonstücken zur Verstärkung gebraucht wird.

Die Bestandtheile und die Construction der Geigeninstrumente sind vollkommen gleich. Ihr Körper besteht aus einer in der Mitte zu beiden Seiten eingebuchten Decke, Dach- oder Resonanzboden, aus gutgetrocknetem Fichtenholz gefertigt, und dem gleichgestalteten Boden aus Ahorn, welche beide Theile durch dünne Wandungen, die Zarge, verbunden sind. Auf die Beschaffenheit des Daches kommt das Meiste für die Güte des Tons an. In der Nähe der Einbuchtungen befinden sich im Rosonanzdeckel zu beiden Seiten die F-Löcher, welche die äussere Luft mit der im Resonanzkörper befindlichen in Verbindung setzen und zum Ansetzen und Richten der Stimme oder des Stimmstockes nothwendig sind. Diese Stimme ist ein der Höhe des Körpers ganz entsprechendes Stäbchen aus Resonanzholz, das etwa ½ Zoll hinter dem rechten Fusse des Steges, unter der dünsten Saite, zu stehen hat und dessen Stellung wesentlich zum guten Klang des Instrumentes beiträgt. Um dem entgegengesetzten Theile der Decke, worüber die stärksten Saiten liegen, einen Gegendruck zu geben, wird an der innern Seite der Decke ein schmales Stückchen Holz befestigt, das in der Mitte, unter dem linken Fusse des Steges am dicksten ist und nach beiden Seiten sich verringert und in's Ebene ausläuft. Nach oben wird zwischen Boden und Decke der Hals eingesetzt, auf welchem oben das Griffbrett befestigt ist; letzteres reicht bis gegen den Steg herab und es laufen darüber die Saiten hinweg. Damit die Saiten nicht auf dem Griffbrette aufliegen, sondern sich frei schwingen können, ist am obern Theile desselben ein kleines Querholz mit Einschnitten versehen angebracht, welches die Saiten über dem Griffbrett erhält. Der Hals endet sich nach oben am Ende des Griffbrettes in den Kopf, der etwas nach rückwärts gebogen, in der Mitte wie ein Kästchen ausgestochen, an den Seitenwänden durchbohrt ist, um darin die Schrauben oder Stimmwirbel aufzunehmen, an denen vermittelst eines kleinen Loches die Saiten befestigt und aufgespannt werden. Der hohle Theil des Kopfes heisst der Lauf, der Wandel u. der Wirbelkasten; der oberste Theil des Kopfes windet sich in eine Schnecke zusammen.. Am entgegengesetzten Theile des Instrumentes befindet sich ein gewölbtes Brettchen mit Löchern, in welche die Saiten unten vermittelst eines Knötchens befestigt werden, — Seitenhalter od. Saitenfessel geheissen, welches durch Draht od. ein Saitenstück an einem in die Zarge eingelassenen Klötzchen festgehalten wird. In der Mitte des Körpers auf der Decke steht der Steg, ein Brettchen mit 2 Füssen, 1–1½ Zoll hoch, worauf die Seiten am höchsten liegen. Die Schwere desselben hat auf die Schwingungen der Saiten, die durch ihn auf den Resonanzboden übergetragen werden sollen, einen grossen Einfluss. Zu schwere Stege geben einen dumpfen und schwer ansprechenden Ton, dagegen zu leichte einen scharfen und spitzen. Es soll am Rande der Decke und des Bodens ein von schwarzem oder anderm Holze eingelegter Streifen nicht fehlen: ohne diesen oder wenn er blos mit schwarzer Farbe gezogen ist, nennt man die Geigen Schachtelgeigen. — Ehe die Geigen mit Lack (Bernsteinlack ist der beste) überzogen werden, werden sie noch gebeizt. — Belehrende Bücher über diesen Gegenstand sind: „Ueber den Bau der Bogeninstrumente etc. von Jak. Aug. Otto, Hofinstrumentenmacher in Jena, 1828"; „Die Violine, ihre Geschichte u. ihr Bau."

Von G. Abele. Neuburg a. D. 1864; „Die Geigenmacher der alten ital. Schule“ v. L. Diehl. Hamburg, 1864.

Gemischte Stimmen nennen die Orgelbauer alle mehrchörigen Stimmen, z. B. die Mixtur. Bei den Vocalcompositionen deutet es die Zusammensetzung aus Knaben (Frauen-) und Männerstimmen an im Gegensatz zu Gesangstücken, welche blos von Knaben- oder blos von Männerstimmen vorzutragen sind (vocibus aequalibus, von Stimmen gleicher Gattung.)

Generalbass. Unter diesem Worte versteht man die tiefste Stimme einer Composition, wenn sie bestimmt und eingerichtet ist, einen Ueberblick der Modulation zu geben. Zu diesem Zwecke sind in einer solchen Stimme diejenigen Theile ergänzt, bei welchen der Bass pausirt, und wieder mit kleinen Noten die jedesmal tiefste Stimme eingetragen oder ordentlich eingereiht mit Angabe der Schlüssel, auch oft des Namens dieser Stimme oder dieses Instrumentes; auch werden in eine solche vervollständigte Stimme die Harmonieen durch Ziffern u. andere Zeichen angezeigt. Daher hat eine solche Stimme den Namen „bezifferter Bass.“ Um eine leichte Uebersicht zu schaffen, ist es nothwendig, die Stimme nicht mit Ziffern zu überladen, zumal nur die einfachen Harmonien gegeben werden sollen, und das Bestreben, die verschiedenen Durchgänge und Figurationen anzugeben, nur die grösste Verwirrung hervorrufen müsste. Hiernach suchte man die Bezifferung möglichst zu vereinfachen und bezeichnet jetzt 1) die Dreiklänge gar nicht, ausser wenn ein der Tonart nicht angehöriger Dreiklang eintritt oder andere Umstände seine Kennzeichnung erheischen, wozu man entweder nur die Terz, ob klein oder gross (♭, ♯, ♮) angibt, od. wenn auf der gleichen Note ein anderer Accord erklungen hat, man den Eintritt des Dreiklangs mit $\substack{5\\3}$ und den etwa nöthigen Versetzungszeichen ($\substack{5\\♯}$, $\substack{5\\♭}$, $\substack{5\\♮}$) anzeigt; ebenso bedürfen der verminderte und der übermässige Dreiklang einer vollständigen Bezeichnung. 2) Der Terzsextaccord wird regelmässig nur mit 6 bezeichnet; der Harmonieklang und der Eintritt von leiterfremden Intervallen verlangt oft die Bezeichnung der Terz. 3) Der Quartsextaccord wird mit $\substack{6\\4}$; 4. der Grundseptimaccord mit 7, die davon abgeleiteten Accorde Terzquintsext- Terzquart- u. Secundacc. mit $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$, 2 (oder $\substack{4\\2}$) und die Nonenacc. mit 9 od. $\substack{9\\7}$ beziffert. In allen Fällen, wie schon oben bemerkt, wo eine modulatorische Veränderung eintritt, irgend ein Intervall des Accordes erhöht od. erniedriget wird, muss diess angedeutet werden. Die resp. Erhöhung eines Tones wird mit ♯ (od. ♮), die Erniedrigung mit ♭ (oder ♮) vor der Zahl angezeigt, oder man durchstreicht auch im Falle der Erhöhung die Zahl. Bei einzelnen liegenbleibenden Jntervallen od. Accorden bedient man sich der Kürze halber kleiner Querstriche z. B. $\substack{5\\4}\ \substack{-\\3}$ statt $\substack{5\\4}\ \substack{5\\3}$; durchgehende Noten werden mit o bezeichnet; kleine schiefe Striche wendet man auch an, wenn eine Reihe von gleichartigen Accorden hintereinander folgt.

Diesen bezifferten Bass auf der Orgel oder dem Claviere ausführen, heisst das Generalbassspielen. Es ist diess besonders dem katholischen Organisten nothwendig, da sämmtliche ältere Kirchencompositionen, bei denen die Orgel begleitet, eine bezifferte Orgelstimme haben. Erst in neuester Zeit pflegen einige Compositeure auch bei instrumentirten Kirchenstücken eine ausgesetzte Orgelstimme gleichsam als Clavierauszug beizugeben, mehr aber zu dem Zwecke, um daraus

einige Instrumente, welche etwa nicht besetzt werden können, mit der Orgel zu ergänzen, oder dieselbe als Directionsstimme zu benützen.

Zur guten Vollführung des Generalbassspieles bedarf es der Unterweisung und Uebung. Hiezu dienen die sogenannten Generalbassschulen, unter denen die von Dr. Georg Türk einen vorzüglichen Platz einnimmt. Um seiner Aufgabe zu genügen, muss der Generalbassspieler eine vollständige Kenntniss der Harmonie und der Bezifferung haben, und hinlängliche Vertrautheit der Composition, um die Formen zu verstehen; er muss in die Intentionen des Componisten eindringen, sein Werk studiren, um den ganzen Gang der Composition sich einzuprägen und dem gemäss auch die Begleitung zu vollführen, damit er nicht z. B. minderstimmige Sätze etwa vollgriffig begleite, oder durch sein Spiel Solosätze störe; er soll eine feste Stütze für die übrigen Stimmen werden. Hiezu ist noch zu fügen eine vielseitige Erfahrung in deu Bewegungsgesetzen der Harmonie, eine sorgfältige Kenntnissnahme dessen, was unter gewissen Umständen allgemein, oder in der Periode oder Schule des Componisten, od. auch in seiner besondern Schreibart gemeiniglich zu geschehen pflegt.

Die bezifferten Bässe oder der Generalbass sind nicht eine Erfindung Viadana's, wie oft irrthümlich berichtet wird, sondern sie fanden schon vor ihm Anwendung und verdanken ihren Ursprung wahrscheinlich der zu Ende des 16. Jhdts. auftauchenden Monodie, zu deren Begleitung solche einfache Harmonien genügend befunden wurden.

Gerardini, Arcangelo, ein Servitenmöch, geb. zu Siena um die Mitte des 16. Jhdts., lebte zu Mailand und hat daselbst im Jahre 1587 eine Sammlung von 17 achtstimmigen Motetten veröffentlicht.

Gerber, Ernst Ludwig, geb. den 20. Sept. 1746 zu Sondershausen, gestorben daselbst als Hofsecretär am 30. Juni 1819, war vom 7. Jahre von seinem Vater in der Musik unterrichtet worden. 1765 bezog er die Universität Leipzig, um Jus zu studiren, welches er bald aufgab und sich ganz der Musik widmete. Nach seines Vaters Tode 1775 erhielt er die Musiklehrerstelle bei den fürstlichen Kindern zu Sondershausen. Nun verlegte er sich auch auf die musikalische Literatur und sammelte 10 Jahre lang, um seinen Plan, ein Tonkünstlerlexikon herzustellen, in Vollzug zu setzen. 1790 erschien dieses (alte) Tonkünstlerlexikon in 2 Theilen, zu Leipzig bei Breitkopf und Härtel. Fortgesetzte Sammlungen und Recherchen lieferten ihm wieder neues Materiel, so dass er 1796 ein neues Lexikon der Tonkünstler in Angriff nahm, welches 1812 bei Kühnel in Leipzig in 4 Theilen im Druck erschien. In diesem brachte er vielmehr nur Ergänzungen seines alten Lexikon's, Berichtigungen, völlig neue vermehrte Artikel, so dass beide Werke im Grunde nur ein Werk bilden. Seine Arbeit, die ein grosses Bedürfniss ausfüllte und wegen des grossen Fleisses, der Treue und Redlichkeit, womit sie vollführt ist, alle Beachtung und Anerkennung verdient, zeigte ihren Nutzen, es wurde das alte Lexikon bald von Choron in's Französische übersetzt und auch ein italienischer Bearbeiter fand sich. — Seine ganze Bücher- und Manuscripten-Sammlung wurde nach seinem Tode vom Wiener Conservatorium angekauft.

Gerbert von Hornau, Martin, geb. zu Horb am Neckar in Württemberg, den 12 Aug. 1720, erfreute sich von Jugend auf einer sorgfältigen wissenschaftlichen Erziehung, der er mit redlichstem Eifer entsprach. Nicht nur die eifrigste Liebe zu gelehrten Kenntnissen, sondern auch Neigung zur Kunst, namentlich zur Tonkunst zeichneten

ihn vortheilhaft aus, welcher er sein ganzes Leben lang mit besonderer Liebe zugethan blieb und ihre Förderung allseitig anstrebte. Zum geistlichen Stande berufen, trat er 1736 in das Benediktinerstift St. Blasien im Schwarzwald, wo er 1744 die Priesterweihe empfing, bald darauf zum Professor der Philosophie und Theologie ernannt u. 1764 zum gefürsteten Äbte dieses Klosters erwählt wurde. Er starb den 13. (14). Mai 1793 in einem Alter von 73 Jahren. Aus Liebe zu Kunst und Wissenschaft hatte er 1759—1765 eine grosse Reise durch Frankreich, Italien u. Deutschland unternommen, auf welcher er sein besonderes Augenmerk auf die öffentlichen und Klosterbibliotheken richtete; denn sein Plan war eine Geschichte des Kirchengesanges auszuarbeiten. Sehr förderlich für sein Unternehmen war ihm die Bekanntschaft mit P. Martini in Bologna, die sich bald in Freundschaft verwandelte, und dessen reiche Bibliothek und umfassende musikalische Kenntnisse ihm zur vollsten Verfügung standen, wie ihm Gegentheil P. Martini's Bibliothek durch Gerbert's Mittheilungen kostbare Bereicherung erhielt. Beide für die Tonkunst wichtige Männer waren auch übereingekommen, Martini solle die allgemeine Geschichte der Tonkunst bearbeiten, Gerbert aber die Geschichte der Kirchenmusik. 1762 machte G. seinen Plan bekannt und bat um Beiträge. 1769 jedoch zerstörte ein Brand des Klosters St. Blasien die Bibliothek und alle von G. zu seiner Geschichte gesammelten Materialien. Diess Unglück verzögerte übrigens nur die Herausgabe des Werkes; der erste Band war bereits gedruckt und von den wichtigsten Sachen befanden sich Abschriften bei ihm befreundeten Männern, besonders bei P. Martini. So erschien denn 1774 das Werk in zwei starken Quartbänden unter dem Titel: „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tampus" (mit 40 Kupfern). Diess Werk ist für jeden Musikgelehrten unentbehrlich und bildet fort und fort eine fast unerschöpfliche Quelle der kostbarsten Nachrichten über die kirchliche Tonkunst aller Zeiten, wenn auch, wie nicht anders möglich, in diesem, wie im folgenden Werke mancherlei Unrichtigkeiten mitunterlaufen. Sein zweites Hauptwerk ist: „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissima" 1784, 3 tomi, worin die Tractate von den bedeutendsten musikalischen Schriftstellern enthalten sind. (Fortgesetzt wird dieses Werk von Coussemaker. Vgl. d. Art.) Ebenso enthalten die andern Schriften G.'s „Iter Alemanicum. Ital. et Gallic. 1765 und 1773" (auch in's Deutsche übersetzt); „Vetus liturgia Alemanica," T. II. c. fig. 1776, und „Monumenta veteris liturgiae", T. II. 1779 viele für den Musikgelehrten wichtige Aufschlüsse und Winke. In Augsburg erschienen auch einige Offertorien von ihm in Druck.

Gerland od. **Garlandus,** Johann, auch de Garlandia, war ein Geistlicher, welcher neben andern Wissenschaften auch die Tonkunst zu Paris lehrte. Sein Vaterland sowie die Zeit seines Wirkens ob im 11. od. 12. Jhdt. ist noch streitig. Man besitzt von ihm einen Tractat über den Choralgesang und auch Gerbert führt Fragmente seiner Schriften an. Genannter Tractat ist in Coussemaker's „Scriptores music. medii aevi" abgedruckt,

Gero, Giovanni de, ein italien. Contrapunktist des 16. Jhdts., den Baini als einen der besseren Tonsetzer der Zeit unmittelbar vor Palästrina anführt.

Gerson, Johannes (eigentl. Joh. Charlier) erhielt seinen Beinamen „Gerson" von einem Dorfe in der Diözese Rheims, wo er

im J. 1363 geboren wurde. Er war nicht bloss später als Kanzler der Universität Paris, sondern auch durch sein kirchliches Wirken namentlich auf der Synode von Constanz berühmt geworden, und sein ungewöhnlicher Ruf von Gelehrsamkeit und Frömmigkeit erwarb ihm den ehrenvollen Namen „Doctor christianissimus“. Nach dem Concil von Constanz aber betraf ihn eine lebenslängliche Landesverweisung, verhängt vom Herzoge v. Burgund, welchen Jean Petit wegen des am Herzoge von Orleans verübten Mordes zu Constanz öffentlich vertheidigte, Gerson aber geziemend rügte. Einige Zeit brachte er zu Rattenberg in Tirol zu und schrieb da das erbauliche Buch „De consolatione theologiae“; später verlebte er noch 10 Jahre im Cölestinerkloster zu Lyon, wo sein Bruder Prior war. Daselbst brachte er seine Zeit mit dem Unterrichte der Kleinen, mit Betrachtung u. Studium hin, u. starb im 66. Lebensjahre in grösster Abgeschiedenheit und Armuth, am 12. Juli 1426. — In seinen gesammelten Werken, welche zu Amsterdam 1706 in 5 Foliobänden herausgegeben wurden, befindet sich ein lateinisches Gedicht „De laude Musicae“; ferner findet man darin eine kleine Abhandlung „De canticorum originali ratione“, die Beschreibung einiger in der hl. Schrift genannter Instrumente, sowie zerstreut manche Andeutungen und Belehrungen über würdigen Gesang. Nicht unwichtig ist auch ein kleiner Tractat „De disciplina puerorum“, welcher die Statuten enthält, welche er für die Singknaben an der Hauptkirche in Paris verfasst hatte, und nicht blos angibt, was gesungen werden darf, sondern auch Vorschriften über guten Gesang u. die Erhaltung der Stimme einreiht. (Haager Ausgabe 1728, Tom. IV. pag. 717 unter den Werken, welche dem Gerson als von ihm verfasst, zugeschrieben werden.)

Gervasoni, Carlo, musikalisch-theoret. Schriftsteller, geb. zu Mailand den 4. Nov. 1762. Ein unwiderstehlicher Trieb zur Musik liess ihn die Tonkunst als seinen Beruf erkennen, wesshalb er nach dem Tode seines Vaters behufs gründlicher musikalischer Ausbildung sich nach Neapel begab. Nachdem er mehrere Jahre mit theoret. und musikalisch-historischen Studien u. mit Unterrichtgeben für Clavier u. Gesang zugebracht hatte, erhielt er 1788 die C.-Meisterstelle an der Hauptkirche zu Borgo Taro. Er starb den 4. Juli 1819 in Mailand, nachdem er 1807 zum Mitglied der italienischen Gesellschaft für Wissenschaften und Künste ernannt worden war. Seine Schriften: 1) „La Scuola della musica in tre parti divisa,“ Piazenza, 1800. 2 Theile. „Carteggio musicale di Carlo Gervasoni con diversi suoi amici professori, maestri di capella etc.“ Parma, 1804. 3) „Nuova Teoria di Musica ricavata dall' odierna pratica“ Parma, 1812. Diess ist sein interessantestes und bestes Buch.

Gesang, lat. Cantus, ital. Canto, franz. Chant ist vorerst die Anwendung der menschlichen Stimme zu musikalischen Zwecken, dann gebraucht man diess Wort zur Bezeichnung einer Melodie, der Tonfolge der Hauptstimme eines Tonstückes überhaupt; auch bezeichnet man damit ein grösseres Gesangstück, z. B. ein Lied.

Der Gesang im Allgemeinen ist entweder ein natürlicher, od. ein künstlicher, je nachdem der Sänger bloss nach natürlicher Anlage ohne weitere Organbildung, od. nach den Regeln der Singkunst u. mit gehöriger Ausbildung der Stimmorgane singt. Gesang, als ein Tonstück zum Singen genommen, kann nach dem Zwecke und dem Bau verschieden sein, s. B. Kirchengesang, Bühnengesang u. dgl.

Gherardeschi, Giuseppe, geb. den 4. November 1759 zu Pistoja, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, der daselbst Domcapellmeister war; zur weitern Ausbildung in der Composition begab er sich nach Neapel unter Sala's Leitung. Nach seiner Rückkehr trat er in seines Vaters Stelle. Er schrieb viele Kirchenstücke, die aber Mscr. geblieben sind. Sein Todesjahr ist unbekannt. 1812 lebte er noch in Pistoja.

Gherardi, Blasio, war um die Mitte des 16. Jhdts. Capell-M. an der Cathedrale zu Verona. (Fünf- u. achtstimmige Motetten. Venedig 1650.)

Ghersem, Gaugeric de, um 1590 Sänger an der Cathedrale seiner Vaterstadt Tournay, ging später mit seinem Lehrmeister Georges de la Hèle, C.-M. von Tournay, nach Spanien, wo er eine Capellmeisterstelle erhielt. Doch kehrte er bald wieder in seine Vaterstadt zurück, trat in die Dienste des Erzherzogs Albert und der Infantin Isabella als C.-M. und erhielt auch eine Präbende zu Tournay.

Ghiselin od. **Ghiselain,** Jean, ein belgischer Contrapunktist zu Ende des 15. u. Anfang des 16. Jhdts. Von seinen Lebensumständen weiss man gar Nichts. In der von Petrucci da Fossombrone 1503 in Venedig herausgegebenen Sammlung: „Missae diversorum auctorum 4 voc.“ finden sich 5 Messen von G.; andere Drucke Petrucci's bewahren noch eine beträchtliche Anzahl Motetten und Canti, desgleichen der Codex Basevi u. a. G. zeigt sich überall als Meister.

Ghizzola, Giovanni, geb. zu Brescia, um 1619 C.-M. zu Ravenna war als Kirchencomponist sehr angesehen.

Giaccobi, Girolamo, geb. zu Bologna um 1575, wurde 1604 zweiter, u. später erster Capell-M. an der Kirche St. Petronio daselbst. Als solcher starb er den 30. November 1630. Er kann als eines der Häupter der Bolognesischen Schule angesehen werden, welche der Welt so viele und ansgezeichnete und gelehrte Musiker gab. Ausser weltlichen Sachen schrieb G. auch viele Kirchensachen, deren Manuscripte im Besitz des P. Martini waren und die später an die Bibliothek des Klosters S. Francisco übergingen.

Giamberti, Giuseppe, geb. zu Rom in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., studirte die Musik unter Bern. Nanini und Paolo Agostini, wurde dann Capell-M. an der Cathedrale von Orvieto und zuletzt neben Tarditi und Greg. Allegri zweiter Capellmeister an St. Maria Maggiore in Rom; 1629 rückte er an die Stelle des ersten Capellmeisters vor, starb aber schon 1630. Er trug sehr viel zur Verbesserung des Antiphonars bei, welches 1650 zu Rom herauskam.

Gianelli Abbate Pietro, geb. im Friaul um 1770 machte seine Studien in Padua und lebte grösstentheils in Venedig. Er gab 1801 (fernere Auflagen 1810 u. 1820) ein „Dizionario della musica sacra e profana“ heraus, das erste musikal. Lexikon, welches in Italien erschienen ist; 1801 in Venedig eine „Grammatica ragionata della musica“; 1820 ebendaselbst „Biografia degl'uomini illustri della musica,“ wovon nur die erste Lieferung erschien.

Giansetti od. **Gianzetti** Giov. Battista, ein Componist aus der röm. Schule, wurde 1667 zum C.-M. an S. Johann im Lateran in Rom ernannt, in welcher Stelle er bis zum Sept. 1675 verblieb. Er gab zu Rom 1670 56 Motetten zu 2—4 Stimmen, 1671 solche für 3 Soprane, und

8 u. 10stimmige Messen heraus. Besonders berühmt wurde er durch eine 48stimm. (12 chörige) Messe, welche 1675 am 4. August in der Kirche S. Maria sopra Minerva aufgeführt wurde.

Gibellini, Eliseo, ein Componist aus der röm. Schule, um die Mitte des 16. Jahrhundts., gab 1548, 1552 u. 1565 5stimm. Motetten, 3stimmige Madrigalen und 5 stimmige Messen zu Venedig und Rom heraus.

Gil, ein portugies. Mönch, geb. zu Lissabon gegen Ende des 16. Jhdts., war ein Schüler des Duarte Lobo u. C.-M. im Franziskanerkloster zu Guarda, wo er 1640 starb. Von ihm werden Messen, Psalmen und Motetten für mehrere Stimmen angeführt.

Giles, Nathaniel, geb. zu Worcester 1558, ward um 1585 Baccalaureus, 1622 Doctor der Musik; 1597 erhielt er die Oberleitung der kgl. Chorschüler u. die Organistenstelle an der kgl. Capelle. Er starb den 24. Januar 1633. Seine Compositionen, meistens für die Kirche bestimmt, werden von Hawkins unter die classischen des 16. Jahrhunderts gezählt.

Gilles, Jean, geb. 1669 zu Tarascon, machte seine musikalischen Studien unter Poitevin, Capell-M. zu Aix in der Provence. Nach seines Lehrers Tode trat er in dessen Amt ein, vertauschte es aber bald mit einem gleichen zu Agde. Später kam er als Capell-Meister nach Toulouse, starb aber schon 1705. Seine Compositionen sind sehr gerühmt, namentlich eine Todtenmesse, welche sich in Mscr. neben andern seiner Werke auf der Pariser Bibliothek befindet.

Giorgi, Giovanni, ein Componist der röm. Schule, geb. gegen Ende des 17. Jhdts., wurde 1719 C.-M. an der Kirche S. Giovanni im Lateran und starb im Jan. 1725. Die genannte Kirche und die S. Maria Magg. bewahren Messen, Psalmen und Offertorien von ihm auf.

Giovanelli, Ruggiero, ein berühmter Componist der röm. Schule, geb. zu Veltri um 1560, daher auch wohl „G. da Velletri“ genannt. Nanini soll sein Lehrer gewesen sein und solche Fortschritte machte er in der Tonkunst, dass er 1587 zum Cap.-M. an der Kirche San Luigi de Francesi, dann an der des Collegium germanicum ernannt, und nach dem Tode Palästrina's würdig befunden wurde, dessen Nachfolger zu S. Peter im Vatikan zu werden 1594; 5 Jahre später genoss er auch die Ehre, in das Sängercollegium der päbstlichen Capelle aufgenommen zu werden. G. verdient zu den grössten Zierden der von Palästrina und G. M. Nanini gegründeten röm. Schule gezählt zu werden. Seine Werke sagt Proske, zeichnen sich durch Anmuth, Reinheit des Styles u. harmonischen Wohlklang in einem Grade aus, dass nur die edelsten Tonbildner sich mit ihm vergleichen lassen.

Daher befreundete sich der geläuterte Geschmack jener Zeit vorzugsweise mit den Compositionen G's, wie die zahlreichen Originalausgaben und Anthologien der italienischen, deutschen und niederländ. Presse zur Genüge beweisen. Demungeachtet ist ein Theil dieser herrlichen Werke unedirt geblieben. Von ihnen theilt Baini in seinem Buche über Palästrina ausführliche Nachricht mit; sie bestehen hauptsächlich in mehreren Büchern 5 stimmiger Madrigale, 5—8 stimmiger Motetten, 3stimm. Canzonetten u. dgl., die in der Zeit von 1586—94 zu Venedig und Rom in Druck erschienen sind. Mehrere Motetten und Psalmen für 8 Stimmen von ihm sind in der von F. Costantini 1615,

16 u. 17 herausgegebenen Sammlung enthalten. Unter den in verschiedenen Musikarchiven Roms befindlichen Kunstresten dieses Meisters, wovon die päbstliche Capelle einen reichen Schatz von handschriftlichen Messen, Motetten und Psalmen besitzt, hebt Baini ein 4stimm. Miserere mit 8stimm. Schlussversett und eine achtstimmige Messe über Palästrina's Madrigal „Vestiva i colli" mit besonderer Auszeichnung hervor. Proske kennt noch eine Anzahl der auserlesensten, von Baini ungenannt gebliebenen Compositionen in 2—12stimm. Satze, die durchgehends werthvoll sind, n. wovon eine 12stimm. Messe von höchster Schönheit u. geistreichstem Gepräge ist. Noch verdient bemerkt zu werden, dass nach Baini's Vermuthung die von Pabst Paul V. angeordnete Correctur des Graduale Romanum, welches hierauf in einer Prachtausgabe der Mediceischen Druckerei in den Jahren 1614 u. 1515 erschien, die Frucht vieljährigen Fleisses des Rugg. Giovanelli gewesen ist. Sein Todesjahr ist nirgends verzeichnet.

Giraud, François Joseph, Violoncellist und Componist, trat 1762 in's Orchester der pariser grossen Oper und blieb daselbst bis Ende des Jahres 1767; zugleich war er Capell- und Kammermusikus des Königs. Seinen Ruf als Componist begründete er durch einige Kirchensachen, unter denen ein „Regina coeli" besonders gelobt wird.

Giubilei, P. Andrea, geb. zu Pistoja, war um die Mitte des vorigen Jhdts. C.-M. an der Kirche des Klosters del San Bambino Gesù in Rom und wird von Baini als ein guter Tonsetzer aus der römischen Schule und besonders als vortrefflicher Contrapunktist aufgeführt. Seine Werke bewahrt als Manuscript das Archiv der päbstl. Capelle.

Giulini, Andreas, bis 1771 Capell-M. am Dom zu Augsburg, war der Sohn eines dasigen Sprachlehrers. Bei seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen und seiner vortrefflichen Methode beim Gesangunterricht erzog er viele gute Sänger für seinen Chor. Ueberdiess gehörte er zu den beliebtesten Componisten seiner Zeit, namentlich im Kirchenstyle. Seine Compositionen sind Mscr. geblieben.

Gizzi, Domenico, geb. 1684 zu Arpino im Neapolitanischen, bildete sich zu einem sehr geschickten Sänger, studirte dann neben Porpora und Durante unter Aless. Scarlatti die Composition, und schrieb Mehreres für die Kirche und Kammer. Auf den Rath Scarlatti's gründete er eine eigene Singschule, aus welcher bedeutende Sänger z. B. Feo und Conti hervorgingen. 1750 entsagte er dem Unterrichtgeben nnd starb 5 Jahre darauf.

Glarean, Heinrich, geb. 1488 im Canton Glarus in der Schweiz, woher auch sein Name Glareanus, (eigentl. hiess er Heinrich Loritus) war als Philosoph, Mathematiker, Historiker, Musikgelehrter und Dichter einer derjenigen Männer, welche am thätigsten und erfolgreichsten zur Hebung der Künste und Wissenschaften im 16 Jhdt. mitwirkten. Musikunterricht erhielt er von Johann Cochläus, im Theoretischen sowohl als im Praktischen. Von Kaiser Maximilian ward er auch zum gekrönten Dichter ernannt. Nachdem er zu Basel u. Paris als öffentlicher Lehrer der Mathematik und der schönen Wissenschaften fungirt hatte, zog er sich 1529 nach Freiburg im Breisgau zurück, wo er Vorlesungen über Geschichte und Literatur hielt und viele Schüler aus ganz Deutschland an sich zog. Daselbst starb er auch ganz zurückgezogen den 28. Mai 1562. — Seine musikal.-theoretischen Werke waren für seine Zeit von hoher Bedeutung und gehören zu dem Klarsten und Methodischsten, was im 16. Jhdt. über Musik geschrieben

wurde. Es sind: 1) „Isagoge in musicen", (Basel 1516), worin er über Solmisation, Mutation, Intervalle, Tonarten und dgl. handelt. 2) „Dodecachordon" (Basel 1547), w rin er in drei Büchern die Uebereinstimmung der 12 Kirchentonarten mit den Modis der griechischen Musik darzuthun sich bestrebt. Im ersten Buche setzt er die Lehre der 8 Kirchentöne, wie sie damals gewöhnlich waren, auseinander und begleitet sie mit interessanten Bemerkungen; im zweiten stellte er seine 12 Töne auf und beweist, dass nicht 8, sondern 12 Töne sind; im dritten Theil macht er die Anwendung derselben auf die harmonische u. mensurirte Musik. Dieser Theil ist von besonderer Wichtigkeit wegen der vielen Beispiele aus Compositionen des 15. und 16. Jhdts., z. B. aus Werken von Ockenheim, Hobrecht, Josquin und dgl. 1557 gab zu Freiburg ein gewisser Litavicus Wonegger einen Auszug aus diesem Werke heraus unter dem Titel; „Musicae epitome ex Glareani Dodecachordon" (zweite Auflage 1559, Freiburg). Glarean veranstaltete auch eine sehr gute Ausgabe der Werke des Boethius, welche 7 Jahre nach seinem Tode, 1570 zu Basel erschien.

Gleissner, Franz, geb. zu Neustadt an der Waldnaab 1760, kam sehr jung in das Seminar zu Amberg, und zeigte schon damals die glücklichsten Anlagen für Musik und Poesie. 18 Jahre alt componirte er ein Requiem auf den Tod des Churfürsten Maximilian Joseph von Bayern. In München vollendete er seine philosophischen Studien und bildete sich in der Musik weiter aus. 1800 erhielt er eine Anstellung in der churfürstlichen Capelle. Sein Todesjahr ist uns nicht bekannt geworden. Für die Kirche hat er Messen und Offertorien componirt. Er war der Erste, welche durch Senefelder's Erfindung der Lithographie auf den Gedanken gebracht wurde, diese Art der Vervielfältigung auch für Musikalien in Anwendung zu bringen. Mit dem Musikalienhändler Falter in Verbindung getreten, gab er bei diesem als erstes Erzeugniss der Notenlithographie im Jahre 1798 ein Heft Lieder mit Clavierbegleitung heraus.

Glettle, Johann Melchior, geb. zu Bremgarten in der Schweiz, war in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Capell-M. zu Augsburg und einer der fleissigsten deutschen Componisten seiner Zeit. Gerber theilt in seinem alten Tonkünstler-Lexikon ein Verzeichniss seiner Werke, bestehend in Messen, Motetten, Psalmen und auch weltlichen Gesängen, mit und ohne Instrumentalbegleitung, mit.

Glocken, lat. campanae, nolae, auch cloccae, jene aus Erz gegossene Klangwerkzeuge, deren sich auch die Kirche zu mancherlei Zwecken und in verschiedener Grösse bedient, haben sich aus den bei den alten Völkern z. B. Römern, Griechen gebräuchlichen Schellen (tintinabula) herausgebildet; wahrscheinlich fanden sie bald nach Constantin Eingang in die Kirche. Anfänglich waren sie geschmiedet u. vorerst bei den Mönchen unter dem Namen „signa" in Gebranch. Um die Mitte des 7. Jhdts. finden wir gegossene Glocken in Frankreich, bald nachher auch in Deutschland, doch noch bei weitem nicht allgemein. Wer den Glockenguss erfunden, ist überhaupt nicht bekannt. Mit der Zeit wurden sie in immer grösserm Umfange und Gewichte hergestellt und in Thürmen aufgehangen, damit sie ihren Schall weithin entsenden könnten. Dass die Glocken vom Bischof Paulinus zu Nola in Campanien erfunden seien, stellt sich als eine nicht genügend begründete Annahme heraus; „campanae" wurden sie wohl desswegen genannt, weil das Erz Campaniens zum Glockenmaterial sich besonders

tauglich erwies, und die etwaige erste Anwendung grösserer Glocken zu Nola in dieser Provinz mag Veranlassung zum Namen „Nolae“ gegegeben haben. Der deutsche Name „Glocke“ oder das latinisirte „clocca“ scheint erst im 8. Jahrhundert zur Geltung gekommen zu sein; in den Brifen des hl. Bonifacius († 755) kömmt er einige Male vor. er ist nach Grimm von dem althochdeutschen Worte „diu clocha“ und dieses von „clochen“ d. i. schlagen, klopfen, abzuleiten.

Die Glocken, diese schnellen und weithintragenden Verkünder aller heiligen Handlungen der Kirche, sind gleichsam die Zeugen der Kirche und vermögen wundersam die Gefühle, die der jedesmaligen Handlung der Kirche oder Feier oder den das menschliche Leben überhaupt berührenden Ereignissen entsprechen, zu verkünden u. zu wecken. Gerson (1429) citirt einen alten Spruch über den verschiedenen Gebrauch der Glocken, den man ihnen aufzuprägen pflegte:

Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum,
Defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro.

Wegen der so innigen Verbindung der Glocken mit den verschiedenen Handlungen der Kirche fing man schon frühzeitig an, sie unter entsprechender Feierlichkeit zu ihrem Dienste einzuweihen. (Glockentaufe, Benedictio campanarum).

Damit die Glocken ihren Zweck um so besser erfüllen, sieht man darauf, dass sie einen guten, wohltönenden Klang haben; fordert man diess schon von einer einzelnen Glocke, so gewinnt es um so höhere Bedeutung beim Zusammenklingen mehrerer Glocken, bei einem ganzen Geläute, und es müssen darauf die Kirchenvorstände ein besonderes Augenmerk richten. Der gute Ton und das angenehme Zusammenklingen hängen sowohl von dem Stoffe (Glockenspeise) und dessen Be reitung als von der Stimmung ab. Was ersteren anbelangt, sind die Angaben der Glockengiesser verschieden; als vorzüglichste Mischung geben englische Meister 80 Theile feinstes russisches Kupfer, 10, 1 Th. feinstes engl. Zinn, 5, 6 Th. Zink u. 4, 3 Th. Blei an; Silber, dem der Volksglaube eine so grosse Bedeutung beilegt, ist nicht nöthig. Die Reinheit des Klanges ist bedingt durch die Reinheit, Güte und Gleichartigkeit der Masse, und dass letzteres stattfinde, ist nothwendig, dass der Schmelzprozess mit möglichster Sorgfalt vollführt werde. Mit Veraccordirung aus Sparsamkeitsrücksichten wird darum selten etwas Vollkommenes erzielt werden, da das Gute überall theuer ist. Die Stimmung betreffend ist die Zahl der Glocken zu berücksichtigen, welche zu einem Geläute verbunden werden. Weniger gut erscheint das Zusammenklingen dreier Glocken, welche den Dreiklang z. B. c e g geben, als welche nach der diatonischen Reihe (c d e, d e fis) gestimmt sind, da das Läuten mehrerer Glocken durch den nicht gleichzeitig erfolgenden Anschlag mehr ein melodisches Ertönen ist, und ein blosser Dreiklang, ob gross oder klein, eine ziemlich einförmige Melodie gibt. Bei vier Glocken kann die diatonische Reihe nach oben oder unten um einen Ton vermehrt werden. Bei sechs aber ist es am besten den Dreiklang mit einem Tetrachord zu verbinden, z. B. c e g a h c oder c d e f a c. Zu bemerken ist indess, dass hiebei sehr viel von den Beitönen (Aliquottönen) abhängt, welche neben dem Hauptone der Glocken sehr vernehmlich hörbar werden; diese verschönern den Hauptton nur, wenn sie diesem consoniren u. machen ein angenehmes Geläute möglich, wenn sie nicht in grellem Dissonanzverhältniss mit den Haupttönen der andern Glocken stehen. Bis jetzt

ist es noch ein ungelöstes Problem, bestimmte Beitöne in den Glocken herzustellen, obwohl es jedem Glockengiesser möglich ist, der Glocke den geforderten Hauptton zu geben. Ausführlicher bespricht diesen Gegenstand ein Aufsatz der „Caecilia" 1867, Nr. 2 und ff.

Gloria. Mit diesem Worte wird kurz der englische Lobgesang bezeichnet, welcher der hl. katholischen Messe nach dem Kyrie eingefügt ist. Er wird auch die grosse Doxologie genannt und besteht aus dem Hymnus, welchen die himmlischen Geister bei der Geburt des göttlichen Welterlösers sangen: „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis" und verschiedenen Zusätzen, deren Urheberschaft theils dem Papste Telesphorus († 139), welcher zugleich verordnete, dass das Gloria bei der Messe gesungen werde, theils dem hl. Hilarius (Ende des 4. Jhdts.) zugeschrieben wird, diesem jedoch nur insofern als er diesen „Hymnus angelicus" aus dem Griechischen übersetzt habe. Anfangs und wie das Graduale St. Gregorii nach dem Zeugnisse Radulfs v. Tungern ausweist, war in der Choralmelodie jeder Sylbe nur ein Ton zugetheilt; später wurden zur Verzierung bei grössern Feierlichkeiten an manchen Stellen mehrere Noten od. Neumen angebracht. Wie bei andern Gebetsgesängen, so glaubte man auch dem Gloria Zusätze und Paraphrasen, sogenannte Tropen, einschalten zu dürfen, was jedoch bald verboten wurde. Das Gloria wird in allen Messen gesungen; ausgenommen sind einige Votiv-Messen, dann die Missa de Requiem, sämmtliche Ferialmessen und die an den Sonntagen im Advent und in der Fasten — überhaupt diejenigen Messen, welche in violetter oder schwarzer Farbe gelesen werden. Im kirchl. Gebrauch sind 4 Melodien „Gloria": in duplicibus, in festis B. V. Mariae, in semiduplicibus und in simplicibus, deren Intonationen in jedem Missale verzeichnet sind.

Gluck, Christoph Willibald, Ritter von, geb. den 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz, wo sein Vater Förster war, gest. den 15. Nov. 1787 zu Wien, wird hier nicht blos erwähnt, weil er zwei Psalmen, „De profundis", und „Dominus noster", im Kirchenstyl componirt, sondern auch als Mittelfactor, obwohl hauptsächlich nur für das musikalisch-dramatische Gebiet thätig, doch auf die neuern Musik-Entwicklung Einfluss übte.

Gobert, Thomas, wahrscheinlich in der Picardie geboren, kgl. Capell-M. unter Ludwig XIII. und XIV. von Frankreich. 1659 erschien zu Paris von ihm die vierstimmige Composition der vom Bischof Antoine Godeau übersetzten Psalmen.

Godecharle, Lambert François, geb. zu Brüssel d. 12. Febr. 1751, wurde 1771 als Bassist in der Capelle des Prinzen Carl von Lothringen angestellt, 1782 folgte er seinem Vater als Musikmeister an der Kirche St. Nikolas, wo er bis zu seinem Tod, d. 20. Oct. 1819, verblieb. Er hinterliess Kirchensachen im Mscr.

Godendach od. **Godendag,** genannt P. Giovanni Bonadies, ein um 1450 lebender Carmelitermönch. Er war der Lehrer des Gafurius, und ein von seinen Compositionen noch übriges Kyrie (zweistimmig u. vom Jahre 1473) hat Forkel in seiner Geschichte der Musik (II. Bd. p. 670) aufgenommen.

Goës, Damian de, ein portugiesischer Gelehrter, Geschichtsschreiber und Staatsmann, geb. im Flecken Allenguer (Andere schreiben Alenques) in Portugal im J. 1501, war auch ein tüchtiger Musiker und Componist. Seine diplomatischen Reisen benützte er zugleich zu

künstlerischen Zwecken. In Holland wurde er mit Erasmus von Rotterdam, in Deutschland mit Glarean hekannt. Er starb 1560 in Lissabon als Historiograph des Königreichs. Glarean hat in sein Dodecachordon eine dreistimmige Motette von ihm: „Ne laeteris inimica mea" (im Style Josquin's) aufgenommen; viele seiner Compositionen bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Goldwin od. **Golding, John**, ein englischer Kirchencomponist, war ein Schüler des Dr. Child und folgte ihm 1697 als Organist an der St. Georgscapelle in Windsor. 1703 erhielt er auch die Chordirectorstelle derselben und starb am 7. Nov. 1719.

Goller, Martin, geboren zu Layen, einem Dorfe in Tyrol, den 20. Febr. 1764, erhielt von seinem Vater eine gründliche Musikbildung nnd trat, 16 Jahre alt, in das Benedictinerstift St. Georgenberg bei Fiecht, wo er gleich mit einer grossen Messe auftrat. 1811 wurde er beim Musikverein in Innsbruck als Musiklehrer aufgestellt, wobei er auch den Musikchor der Universitätskirche zu besorgen hatte. Er starb den 13. Jan. 1836. Michael Haydu sprach sich sehr günstig über seine Kirchensachen aus, welche aber Mscr. geblieben und in weiteren Kreisen nicht bekannt geworden sind.

Gombert Nicolas, ein Schüler Josquin's, ein Niederländer u. Nachfolger des Clemens non papa, Capellmeisters Kaiser Carl's V., blühte um die Mitte des 16. Jhdts. uud war seiner Zeit sehr hochgeschätzt. Von seinen vielen Messen und Motetten sind Sammlungen von 1550—1564 in Venedig bei Gardane gedruckt worden; auch in andern Sammlungen finden sich Compositionen von ihm, sowie in mehreren Bibliotheken. Baiui schreibt von ihm: er gehöre nicht unter diejenigen, welche Josquin blos mechanisch nnd sclavisch nachahmten, sondern unter die, welche obgleich Josquiu's Schüler, den Weg Ockenheims verfolgteu und der Musik einen weit bessern, wenn auch nicht fehlerfreien Dienst erwiesen.

Gonsalves, Joao, ein portugies. Componist aus der ersten Hälfte des 17. Jhdts., war Capellmeister an der Cathedrale zu Sevilla. Kirchencompositionen von ihm bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Gordigiani, Giovanni, geb. im Juli 1797 zu Modena, erhielt seine musikalische Ausbildung, besonders als Sänger, im Conservatorium in Mailand, wo er 6 Jahre verweilte. Nachdem er zu Florenz und an andern Orten für die Bühne engagirt gewesen und auch Gesangunterricht ertheilt hatte, folgte er einer Einladung nach Regensburg, wo er (in den Jahren 1818 und 19) für die Concerte des Musikvereins und im Gesangunterricht ungemein thätig war. Darauf erhielt er die Stelle eines Professor des Gesangs am Conservatorium in Prag, wo er noch lebt. Er gab einige Kirchencompositionen z. B. Pater noster, marianische Antiphonen u. dgl., welche von geringer Bedeutung sind, heraus.

Goswin, Anton, ein Componist des 16. Jhdts., war erst eine Zeit lang in der Hofcapelle zu München angestellt, dann nach einander Capellmeister der Bischöfe von Lüttich, Hildesheim, Freising und endlich des Pfalzgrafen Ernst bei Rhein.

Gotschovius, Nikolaus, Organist an der Marienkirche zu Rostock, geb. daselbst um 1575. Man hat von ihm: „Sacrarum cantiouum et motectarum 4—9 vocum centuriae", Rostock und Hamburg 1608, u. „Decas mus. prima sacrarum odarum" Rostock 1603.

Gottwald, Joseph, geb. deu 6. Aug. 1754 zu Wilhelmsthal in

der Grafschaft Glatz, erhielt von seinem Vater, der ein Müller war aber auch Musik verstand, den ersten Unterricht im Clavierspielen. Später kam er als Chorknabe an die Dominicanerkirche in Breslau u. wurde nach drei Jahren schon Organist daselbst. Der Umgang mit einem jungen Arzte, der viele theoretisch-musikalische Kenntnisse besass, wirkte vortheilhaft auf seine fernere Bildung. 1783 wurde er Oberorganist an der Kreuzkirche und 1819 am Dom. Er starb den 25. Juni 1833. In den Jahren seiner Kraft genoss G. den Ruhm des ersten Organisten Schlesiens; auch seine Kirchencompositionen waren beliebt und bestehen u. A. in 10 Hymnen, 2 Vespern, 3 Messen und 6 Offertorien.

Gottwald, Heinrich, geb. den 24. Oct. 1821 zu Reichenbach in Schlesien, erhielt frühzeitig Unterricht in der Musik und besuchte später das Schullehrerseminar in Breslau. Entschlossen sich ganz der Musik zu widmen, ging er nach Prag, später nach Wien zur vollständigen Ausbildung. Seit 1857 lebt er als Musiklehrer, Componist und Literat in Breslau und hat sich eine geachtete Stellung erworben. Sein Styl neigt sich dem „neudeutschen" zu. Von seinen Compositionen (Sinfonien, Ouverturen, Messen etc.) ist sehr Weniges in Druck erschienen; unter Anderm eine kurze Messe und eine Cantate.

Goudimel, Claude, ein berühmter Tonmeister des 16. Jhdts., wahrscheinlich in der Franche-Comté geboren. Von seiner Jugend- u. Bildungsgeschichte weiss man nichts; doch zufolge seiner elegant lateinisch geschriebenen Briefe an seinen Freund Paul Melissus scheint er eine solide Erziehung genossen zu haben. Im Jahre 1540 treffen wir ihn in Rom, wo er wenige Jahre vorher eine Musikschule gegründet hatte, aus welcher u. A Palästrina, G. Animiccia, Stefano Bettini, Aless. Merlo und G. Mar. Nanini hervorgingen. 1555 betrieb er in Paris, doch nur ein Jahr lang, mit Nicol. Dulhemin eine Notendruckerei. Später trat er zur reformirten Kirche über und ward nebst vielen andern Calvinisten am 24. August 1572 zu Lyon ermordet. Ausser Messen und Motetten, die G. während seines Aufenthaltes zu Rom componirte und die sich dort noch in Kirchenarchiven finden, ausser Motetten u. Chansons, die in verschiedenen Sammlungen, — so in „Liber quartus eccl. cantionum" (Antwerpen, 1554), der Fleur des chansons de deux plus excollents misiciens de notre temps, à Savoir de Orlande de Lassus et de D. claude Gondimel" u. dgl. enthalten sind, kennt man von ihm noch „Horazische Oden," in Musik gesetzt, (Paris, 1555); „Chansons Spirituelles de Marc-Ant. de Muret mises en musique à 4 parties," Paris, 1555; „Magnificat ex 8 mod. 5 voc." Paris, 1557; „Missae tres a Claudio Gondimel etc." Paris, 1558, in welcher Sammlung neben Messen von Claudin Sermisy und Jean Maillard noch eine vierte Messe G's steht; „ les Praumes de David à 4 parties en forme u. Motetts," Paris, 1568; dann wurden die in Verse gebrachten Psalmen für die Reformirten von ihm auch 4stimmige componirt (Paris, 1562) herausgegeben.

Gounod, Felix Charles, geb. zu Paris d. 17. Juni 1818, studirte die Harmonie unter Reicha, Lesueur und Halevy, erhielt 1837 einen zweiten Compositionspreis und verweilte bis 1843 in Italien. Seine Vorliebe für die Kirchenmusik veranlasste ihn, in ein Seminar zu Rom einzutreten mit der Absicht, dem geistlichen Stande sich zu weihen. Doch verliess er es wieder und nach seiner Rückkehr nach Paris war er 6 Jahre als Capellmeister an der Kirche der auswärtigen Missionen

beschäftigt. Einen bemerkenswerthen Erfolg hatte eine Hochmesse, welche 1849 zum erstenmale in der Kirche St. Eustache aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre trat er mit seinen Bühnencompositionen hervor und wurde 1852 zum Vorstand der Gesanglehrerschule in Paris ernannt. Nun wendete er seine Thätigkeit fast ausschliesslich der Oper zu und errang in neuester Zeit ziemliche Erfolge, so wie er überhaupt unter die bessern französischen Musiker der Gegenwart gezählt werden muss.

Graduale heisst 1) ein Gesang zwischen der Lection oder Epistel und dem Evangelium in der hl. Messe, welcher gegenwärtig aus ein paar der hl. Schrift, meistens dem Buche der Psalmen entnommenen Versen besteht. Ursprünglich wurde dieser Gesang Responsum od. Cantus responsorius od. Psalmus responsorius genannt, weil der Vorsänger (Cantor) ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondirte. Ueber die Abstammung des Wortes „Graduale" aber sind die Liturgen nicht einig; einige leiten es daher, dass der Gradualgesang gesungen wurde, während der Diakon die Stufen (gradus) zum Ambo zur Lesung des Evangeliums hinaufsteigt, oder noch an den Stufen des Altares steht; andere, und diess ist die Mehrzahl, entnehmen den Ursprung dieser Benennung dem Orte, den der Vorsänger einnahm. Dieser Ort war in der Regel irgend eine Erhöhung; — in Rom war es dieselbe Stufe, auf welcher der Lector stand. Nach Joh. Beleth (in der zweiten Hälfte des 12. Jhdts. schrieb er eine werthvolle „Divinorum officiorum explicatio") stellte sich der Cantor an gewöhnlichen Tagen auf die Stufen vor dem Altar, — an höheren Festen aber auf den Ambon — den erhöhten Platz zur Ablesung des Evangeliums. Der etwas spätere W. Durandus berichtet in seinem „Rationale", an gewöhnlichen Tagen werde das Graduale in der Mitte des Chores vor den Stufen des Altares, an Festen auf den Stufen desselben gesungen. — Wer den Gradualgesang eingeführt, ist nicht bekannt; der genannte Durandus schreibt, dass die hh. Gregor, Ambrosius und Gelasius Gradualien gefertigt und deren Gesang befohlen hätten. In Afrika war zur Zeit des hl. Augustinus ein ganzer Psalm üblich; auch in Rom scheint man noch im 5. Jhdt. einen ganzen Psalm gesungen zu haben. Zwischen dieser Zeit und dem Ende des 6. Jhdts. erhielt das Graduale eine der jetzigen ähnliche Gestalt. Der Zweck dieses Gesanges war aber nicht gerade die Ausfüllung der zur Vorbereitung auf die Verkündigung des Evangeliums erforderlichen Zeit, sondern die geistige Erhebung und Erweckung der Gefühle des Dankes, der Empfänglichkeit für die stattfindende Verkündigung der Lehre des Heiles. An das Graduale reihte sich das Alleluja, an gewissen Tagen die Sequenz; zu bestimmten Zeiten tritt an die Stelle des Gr. der Tractus, ein Gesang in langsamer gedehnter Weise ohne responsorienartigen Wechsel, von einem oder zwei Sängern allein ohne Unterbrechung vorgetragen. — Die vom Chore gesungenen Graduale sollen in ihrem Texte mit den vom Priester am Altare gelesenen übereinstimmen. 2) Wurde mit dem Namen Graduale auch das Buch bezeichnet, worin die Gesänge, welche der Chor während der Feier der hl. Messe abzusingen hatte, als z. B. Kyrie, Gloria, Introitus, Graduale, Offertorium u. dgl. aufgezeichnet waren.

Gratz, Joseph, geb. den 2. Dec. 1760 zu Vohburg an der Donau in Bayern, erhielt seine erste musikalische Pflege im Kloster Rohr bei Abensberg. Nachdem er während der Zeit seiner philosophischen und

juridischen Studium zu Neuburg und Ingolstadt Organistendienste an den betreffenden Seminars- und Studienkirchen geleistet, ging er nach einem Jahre juridischen Practicums beim Landgerichte Vohburg nach Salzburg, um dort durch den Unterricht Michaels Haydn's seinen Entschluss, sich ganz für die Musik zu bilden, zu realisiren. Ein reicher Gönner ermöglichte es ihm, später auch den Unterricht des Bertoni in Venedig zu geniessen. In Italien besuchte er mehrere Städte und kehrte 1788 in sein Vaterland zurück. Er liess sich in München nieder, das er nimmer verliess bis zu seinem Tode, den ihm ein Schlagfluss auf einem Spaziergange den 17. Juli 1826 brachte. Er bekleidete nie ein Amt, sondern hatte nur den Titel eines Hofclaviermeisters, wobei er aber gar keine Obliegenheiten hatte. Als Componist war er trocken und erfindungsarm; doch finden sich unter seinen Chorälen, Präludien, Versetten auch anerkennenswerthe Leistungen. Konnte er sich dadurch keinen Ruhm verschaffen, so genoss er desto mehr Hochschätzung und Anerkennung als Theoretiker und Compositionslehrer, und Männer wie K. Cannabich, Hoffmann, Ladurner, Ett, Lindpaintner und viele Andere, schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an und nahmen noch bei ihm Unterricht.

Grancini, Michel Angelo, ein Componist des 16. Jhdts., war schon in seinem 17. Jahre als Organist an der Kirche del Paradiso zu Mailand angestellt u. veröffentlichte zu dieser Zeit seine ersten Compositionen, vorzüglich Madrigalen. Später ward er Organist und endlich Domcapellmeister daselbst. Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Nach Picinelli hat G. 28 Werke seiner Composition — Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen, Canzonetten — veröffentlicht.

Grandi, Alessandro, einer der geschicktesten ital. Kirchencomponisten des 17. Jhdts., in Sizilien geboren, war zuerst Capellmeister an der Cathedrale zu Rimini, dann um 1640 an der Kirche Sta Maria Maggiore zu Bergamo. Sein Todesjahr ist unbekannt. — Ein anderer Grandi, mit dem Vornamen Vincenzo war zu Monte Albotto den 28. Oct. 1605 geb. und wurde unter Paul V. als Sänger in die päbstl. Capelle aufgenommen. Er hat 5 und 8stimm. Antiphonen und 8stimm. Psalmen herausgegeben.

Grassi, Francesco, war zu Ende des 17. Jhdts. Capellmeister an der Kirche San Giacomo degli Spagnuoli und dann an der des hl. Kindes Jesu zu Rom, und hinterliess mehrere Kirchenstücke zu 4 und 8 Stimmen im Mscr.

Graun, Carl Heinrich, geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen, zeichnete sich als Knabe durch eine besonders schöne Sopranstimme und durch hervorragende Talente für Musik aus, welche letztere er durch den Compositionsunterricht des Capellmeisters Schmidt in Dresden weiter ausbildete. 1720 versuchte er sich in kirchlichen Compositionen; später aber wendete er alle seine Kraft der Kammer- und dramatischen Musik zu, besonders als er königlicher Sänger und Capellmeister in Berlin wurde. Er starb den 8. Aug. 1759 daselbst. Sein Name, obwohl nicht eines katholischen Kirchencomponisten, möge hier einen Platz finden, da sein Hauptwerk, die Passionsmusik „der Tod Jesu", Text von Rammler, so häufig auf katholischen Kirchenchören als Charfreitagscantate aufgeführt worden ist und noch aufgeführt wird. Gr. wendete auf seine Composition den grössten Fleiss, und wenn auch die Arien schon etwas zopfig geworden sind, so haben doch noch immer

die Chöre ihre unbestrittene Würde und die Recitative sind wundervoll, ganz nach der Innigkeit ihres Meisters declamirt.

Graziani, Bonifacio, geb. zu Marino bei Rom im Jahre 1609, war Capellmeister an der Jesuitenkirche in Rom und starb daselbst i. J. 1672. Er hinterliess zahlreiche Kirchencompositionen.

Grecà, Antonio la, mit dem Beinamen Fardiola, welchen er von seinem Lehrer, einem Musiker an einer Kirche in Palermo, hatte, wurde daselbst 1632 geboren, und starb auch daselbst den 8. Mai 1669. („Armonia sarca a 2, 3, 4 voci". Palermo 1647.)

Greco, Gaëtano, ein vorzüglicher Tonmeister und mit Leo und Durante Stifter der „neapolitanischen Schule". Gebor. zu Neapel um 1680 erhielt er im Conservatorium dei Poveri di Gesù-Christo Unterricht in der Composition von Aless. Scarlatti, dem er auch später als Lehrer der Composition nachfolgte. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Pergolese und Vinci zählen unter seine Schüler.

Gregor I., der Grosse, der heilige, einer der bedeutendsten und berühmtesten Päbste, wegen seiner grossen Verdienste um Kirche und kirchliches Leben in die Reihe der Kirchenväter und Kirchenlehrer gestellt, entstammte einer reichen und sehr angesehenen Familie Rom's; sein Vater Gordianus, war röm. Senator. Obwohl er sich der Rechtskunde widmete, blieben ihm doch die Schriften der grossen Kirchenväter, Augustinus, Ambrosius und Hieronymus nicht fremd. 570 ward er Prätor zu Rom. Seinem contemplativen Sinne konnte er nach dem Tode seines Vaters erst Genüge thun; er verkaufte alle seine Güter und verwendete das Geld zu Werken der Frömmigkeit u. Barmherzigkeit. Vornehmlich gründete er damit 7 Klöster, 6 in Sizilien, das siebente errichtete er in Rom in seinem eigenen Hause zu Ehren des hl. Apostels Andreas, in welch letzteres er als Mönch selbst eintrat. Doch musste er die Einsamkeit bald wieder verlassen, da ihn Pabst Benedict 577 zu einem Diacon der sieben Hauptkirchen Roms machte und P. Pelagius II. ihn als Gesandten nach Constantinopel abschickte. Bei seiner Rückkehr zog er sich wieder in sein Kloster zurück, wo ihn die Mönche bald zu ihrem Abte erhoben. Nach dem Tode Pelagius II. aber (590), wurde er durch einstimmige Wahl der Geistlichkeit, des Senates und Volkes auf den Stuhl Petri erhoben, den er 13½ Jahr bis zu seinem im J. 604 erfolgten Tode ruhmreich zierte. Bei seiner thätigen Sorge für die Kirche und die Würde des Gottesdienstes ward er auch auf das musikalische Feld gelenkt, welchem er denn auch die vollste Aufmerksamkeit schenkte, und so lange in der katholischen Kirche ein Gesang ertönen wird, wird auch Gregor's Name mit Ehren genannt werden. Wie er die Liturgie neu geordnet und festgestellt hatte, so ordnete er auch das Gesangwesen in der Kirche; manche Gesänge mögen nicht dem kirchlichen Ernst entsprochen, manch Missbräuchliches sich eingeschlichen haben, da die damalige Musikkunst noch wenig geeignete Mittel besass, ihre Tonweisen rein auf die Nachkommen zu vererben; manche seiner Vorgänger waren schon reformirend aufgetreten; dasselbe zu thun, war auch ihm aufbehalten. Darum legte er vor Allem eine Sammlung der liturgischen Gesänge an, welche er fortan beibehalten wünschte, — den sog. „Antiphonarium centonem", einen Codex, welcher, wie berichtet wird, mit einer Kette an den Altar befestigt wurde und das Hauptdocument sein sollte, nach dem künftige Fehler im Gesange zu berichtigen seien. Im 9. Jahrh. soll dieser Codex sich noch vorgefunden haben; Abschriften davon

gelangten frühzeitig nach Frankreich, Deutschland und England (?). Die Melodien (gregorianischer Choral) waren darin mit den Neumen, der sogenannten nota romana, welche fortan, und an manchen Orten bis zum 14. Jhdt. Tonzeichen blieben, über den Textworten aufgezeichnet; diese Neumen waren kaum seine Erfindung, wohl aber als schon gebräuchlich auch ferner von ihm verwendet. Dass sich Gr. zur Bezeichnung der Töne der Buchstaben A, B, C, D etc. bedient habe, ist eine unbegründete Meinung. Weit höher steht sein musikalischer Ruf dadurch, dass er das damalige Tonsystem erweitert hat; der hl. Ambrosius hatte (von der griechischen Musik entlehnend) 4 Tonarten, sogen. Kirchentöne aufgestellt, welchen Gr. noch 4 weitere zufügte dadurch, dass er den bestehenden Tonreihen (authentische Tonarten) noch ein Tetrachord nach unten zusetzte und von dessen unterstem Tone bis zu seiner Octav eine, resp. 4 neue Tonreihen (plagalische genannt) zusetzte. Hiedurch ergaben sich 8 Kirchentöne od. Tonreihen, welche bis auf den heutigen Tag ihre Geltung haben. Das Nähere ist im Artikel „Kirchentonarten" nachzulesen.

Um seiner Musikreform Eingang zu verschaffen und Bestand zu sichern, fand er sich genöthigt, eine eigene Musikschule zu gründen, worin er taugliche Knaben und Jünglinge für den kirchl. Gesang heranbildete. Zu dem Zwecke bestimmte er zwei Häuser, eines zu St. Peter am Vatican, das andere bei der Lateranischen Kirche, (die Geschichtschreiber geben nicht genügende Auskunft, ob er diese 2 Schulen neu gründete, oder ob er die von P. Hilarius an beiden Kirchen begründeten alten Schulen hiezu benützte und gänzlich umgestaltete), dotirte sie mit hinlänglichen Einkünften zum Unterhalte der Zöglinge und gab darin selbst Unterricht. Im 9. Jahrhundert zeigte man noch die Ruthe oder den Stab, dessen er sich beim Unterrichte bediente, u. das Ruhebett, auf dem er hiebei oft lag. Nehmen wir dieses alles zusammen, so ergibt sich, dass die Tonkunst dem hl. Pabst überaus viel zu danken hatte, und dass er es verdiente, wenn an den Anfang der Antiphonarien ein Hymnus auf diesen grossen Mann, — beginnend mit den Worten: „Gregorius Praesul" — gesetzt und viele Jahrhunderte am 1. Adventsonntag — dem ersten Tage des Kirchenjahres — vor dem Introitus in den Kirchen zum dankbaren Andenken gesungen wurde und die kirchliche Sangweise nach ihm den Namen „gregorianischer Choral" trägt.

Gregorio Annibale, geb. zu Siena gegen Ende des 16. Jhdts., war daselbst Capellmeister an der Cathedrale und Mitglied der Academie der Intronati.

Greith, Carl, Sohn des Componisten mehrerer Volkslieder von bleibendem Werthe und nachmaligen Professors der Musik in St. Gallen, Jos. Greith, ward geb. den 21. Febr. 1828 in Aarau. — Während seiner Gymnasialstudien in St. Gallen beinahe ausschliesslich classischer Philologie und der Musik zugethan, kam er nach Vollendung derselben mit dem Vorsatze der Tonkunst anzugehören nach München, studirte unter C. Ett Harmonie und Contrapunkt, unter J. G. Herzog, jetzt Universitätsmusikdirector in Erlangen, das Orgelspiel. Nach Ett's Tode 1847 vollendete G. seine Compositionsstudien bei C. L. Drobisch in Augsburg. — Nach St. Gallen zurückgekehrt, übernahm er bald die Leitung eines Gesangsvereins, dann eines Orchesters und vom Oct. 1849 bis Ende 1851 auch den Gesangunterricht an der städtischen Realschule und den höhern Lehranstalten. In diese Zeit fällt die Compo-

sition seines Oratoriums „Der hl. Gallus", einiger Streichquartette u. eines Melodrama's. Diesen Wirkungskreis vertauschte er 1852 mit einem längeren Aufenthalte in Frankfurt am Main, dessen bedeutende Gesangvereine und Kunstinstitute durch mustergültige Vorführung der Classiker auf seine höhere Bildung von grossem Einfluss waren; hier schrieb er blos eine Sinfonie neben andern weniger bedeutenden Musikstücken. — Ein Jahr verweilte er als Musikdirector an der „Stella mututina" in Feldkirch, und von 1857 bis 1861 wirkte er als Professor und Chordirigent am Collegium in Schwyz, wo er seine zwei Choralmessen schrieb. In letzterem Jahre wurde G. als Chordirector und Organist an die Cathedrale St. Gallens und bald darauf als Lehrer des Orgelspiels an das Cantonal-Lehrerseminar berufen. wo er noch auch als Kirchencomponist geachtet, diese Stellen bekleidet. — Von seinen Compositionen erschienen ausser den angeführten 2 Choralmessen (1862, Einsiedeln, Benzinger) noch im Drucke: ein Requiem für gemischten Chor und oblig. Orgel (Rieter-Biedermann (1857), Winterthur), ein Heft Charakterstücke für Pfte. (Breslau, Leukart); „Ave Maria" und lauret. Litanei für weibliche Stimmen und Orgel (Einsiedeln); Marienlieder mit gleicher Besetzung (Aibl in München 1864); ein Heft Kirchengesänge für gemischten Chor und Orgel („Sub tuum praesidium", „Pater noster", „Miserere", „Veni sponsa Christi") (Aibl in München); zwei kleine Messen mit Orchester oder Orgelbegleitung und eine Anzahl Marienlieder für gemischten Chor; ferner 9 Marienlieder und Communiongesang für Frauenstimmen mit Orgel (München, Falter) und eine instrumentirte Messe in D (Regensburg, Manz 1868). Gegenwärtig arbeitet Gr. an der Vollendung eines von Robert Lucas Pearsall († 1856) begonnenen Orgelbuches zum St. Gallener Diözesan-Gesangbuch.

Grell, Eduard, geb. 1809 zu Berlin, früher Organist an der Domkirche und Lehrer am Orgelinstitute daselbst, ist gegenwärtig Director der Singakedemie in Berlin und einer der tüchtigsten jetzt lebenden Contrapunktisten, ein grosser Kenner und Verehrer der alten kirchlichen Classiker und gediegener Componist. Den Palästrinastyl hat er im hohen Grade in seiner Gewalt; das beweist unter andern seine am 5. Mai 1861 mit grossem Beifall aufgeführte 16stimmige Messe.

Griechische Musik. Die Anfänge der Tonkunst umgaben die Griechen mit Mythen, und es galten ihnen die Musen Melpomene u. Erato als die Erfinderinen derselben; Einige nennen Epimetheus und Prometheus. Unter ihren Fortbildnern und besondern Pflegern waren Apollon, Hermes, Pallas Athene, Orpheus, Amphion, Pan, Marsyas u. A. Erst seit dem 6. Jahrhundert vor Chr. begann die höhere Entwicklung der Musik. In Wirklichkeit hat die Musik, wie die Poesie und Orchestick, ihren Ursprung in der Religion, und diesem Ursprunge treu stehen die drei Schwesterkünste in der classischen Zeit des Griechenthums noch vorwiegend im Dienste der Religion. Der Blüthe des Epos geht die apollinische Chorlyrik und die religiösen Hymnen, Nomoi genannt von der stetigen Compositionsform, voraus. An den grossen Cultustätten z. B. Delphi, gab es eigentliche Singschulen. Das war in der vorhomerischen u. homerischen Zeit, wo auch die Kithara schon gekannt u. gebraucht wurde. Beim Beginn der Olympiaden (7. Jhdt. vor Chr.) trat Terpander in Sparta auf mit seiner 7saitigen Lyra, und diess ist die Zeit, wo die erste

Feststellung der musischen Gesetze (Katastasis) stattfand (Dorische und beziehungsweise äolische Tonart, diatonisches Geschlecht, 7saitiges Tonsystem). Ein Fortschritt geschah durch Konas, dem Haupte der altpeloponnesischen Aulodik, mit Einführung der Auloi (Flöten, doch mehr unsern Clarinetten ähnlich) zur Begleitung des Gesanges. 100 Jahre nach Terpander, d. i. 720 v. Chr., wird Archilochus als grosser Künstler genannt, dessen Dichtungen und Compositionen eigentliches Lied wareu, welches bisher aus dem Canon der künstlerischen Normen ausgeschlossen war; nun wnrde mit demselbeu (vom Volke schon lange geübt) durch die Repetition (Strophe) und den 3theiligen Rhythmus ein nenes Princip in der Kunst zur Geltung gebracht. Archilochus führte auch die Parakataloge d. h. Wechsel von Gesang und Recitation (Declamation) bei ununterbrochener Instrumentalbegleitung, ein. Plutarch schreibt ihm die vom Gesang verschiedene Instr.-Begleitnng zu, während „die Alten“ den Gesang nur unisono begleitet hätten. Durch Olympus, von welchem nicht bestimmt ist, ob er eine historische Persönlichkeit oder blos ein Gattungsbegriff für eine ganze Schule sei, kam die Auletik, reine Instr.-Musik, aus Prygien nach Hellas und damit die Dur-Tonarten Phrygisch und Lydisch (freilich nicht unser modernes Dur) zu dem althellenischen Moll (dorisch-äolisch.)

Um diese Zeit geschah die zweite Katastasis und es begann die classische Periode der griech. Musik. Ihre Hauptvertreter waren Thaletas, Xenodamus, Xenokritus, als Componisten chorischer Musik, Polymnastus und Sacadas als die Meister einer ueuen Stylart der Monodik und Instr.-Musik. Es trat die bisher nur dem Volke angehörige orchestische oder chorische Musik in den Kreis der Kunst; die Kitharistik bildete ein Seitenstück zur Auletik, u. beide vereinigten sich wieder zu einer dritten Gattung der Instr.Musik; die Tonarten erweiterten sich durch Hinzutritt des eigentlich Lydischen, des Jastischen und Lokrischen, und das weltliche Lied wurde von Sappho mit dem Mixolydischen bereichert; die Transpositionsscalen vermehrten sich für die Instrumente, und wuchs damit der Tonumfang um das Tetrachordon hypaton; die chromat. und enharmon. Tongeschlechter kommen in Uebung, und man beginnt die Compositionen, vorerst die Instrumental-Partien und die Begleitung in Noten zu fixiren. In dieser Periode wird auch Lasos (um 550 v. Chr.) genannt als der Erste, welcher über die Theorie der Musik schrieb. Einflussreich waren auch die Bemühungen des Pythagoras (geb. um 580 v. Chr.), welcher in allen Zweigen der Musik sich verdient machte, die Kanonik erfand, d. h. die musikalischen Verhältnisse auf Zahlen zurückführte, — und die Theorie und die Instrumente verbesserte, Diese classische Zeit reicht bis Phrynis v. Mytilene, um 420 v. Chr. Die nun beginnende nachclassische Periode, die bis in die alexandrinische Zeit hinein, uud nur mit geriugen Veränderungen sogar bis in die römische Kaiserzeit reicht, ist noch sehr dunkel aus Mangel an hinreichendnn Quellen. Der bedeutendste uns bekannte Mann ist Aristoxenus, um 350 v. Chr., welcher zuerst eine wissenschaftliche Begründung der Musik versuchte. Von seinen Werken sind nur 3 Bücher ἁρμονικὰ στοιχεῖα auf uns gekommen und diese nicht vollständig, — dann noch die Fragmente, welche Plutarch u. Aristides aus seinen Werken excerpirt und ihren musikalischen Schriften eingereiht haben. Um die mathemat. Klanglehre erwarb sich der berühmte Ma-

thematiker Euklides (277 v. Chr.) besondere Verdienste. War die vorausgegangene Periode (classische) die der schöpferischen Kunst, so begann mit Aristoxenus die Periode der Kunsttheorie, die der im Laufe der Jahrhunderte immermehr welkenden Nachblüthe der Kunst zur Seite geht.

Von der musikal. Theorie der Griechen möchte Folgendes das Wissenswertheste sein:

Das **Tonsystem** der Griechen war eigenthümlich. Sie schieden die Reihe ihrer Tonverhältnisse in Symphonie u. Diaphonie (keineswegs gleichbedeutend mit Consonanz und Dissonz); unter ersterer verstanden sie diejenigen Intervalle (Accorde), in welchen beide Töne eine einheitliche Verbindung, gleichsam einen einzigen Ton bilden, nämlich die Octav (Diapason), die Quint (Diapente) und die Quart (Diatessaron), welche auf den einfachsten Verhältnissen, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 beruhen. Unter Diaphonie aber begriffen sie alle übrigen Tonverhältnisse oder Intervalle, wo die beiden Töne bestimmt und scharf auseinandertreten; also auch die Terz und Sext. Grundtrieb und Grundlage des Tonsystems war die Quart, deren Verfolgen die diatonischen Klänge h e a d g c f ergab. Das Quarteninterval mit seinen Mitteltönen hiess Tetrachord, ein viersaitiges System und das erste Grundsystem der griech. Musik. Durch Aneinanderreihen zweier Tetrachorde entstand die siebensaitige Lyra Terpander's. Nach und nach erweiterte man das Tonsystem auf 15 Saiten, indem man theils nach oben, theils nach unten ein Tetrachord anfügte, und zwar bald so, dass man die Tetrachorde unverbunden, getrennt, (diezeugmenon) nebeneinander stellte, bald so, dass der höchste Ton des unteren Tetrachords zugleich der erste Ton des oberen war (synemmenon, verbunden).

Die beiden Hauptrepräsentanten der antiken musikalischen Forschung, Aristoxenus, der Schüler des Aristoteles und Claudius Ptolemäus zur Zeit Hadrian's, legen eine Scala von 15 Tönen zu Grunde: A H C D E F G a h c d e f g a (also 2 Moll-Octaven ohne Erhöhung der 6. und 7. Stufe), genannt das „volle, umfassende System" im Gegensatz zu den weniger umfangreichen Systemen oder Scalen früherer Zeit.

Die griechische Nomenclatur war folgende:

Ton	Name
A	Proslambanomenos.
H	Hypate hypaton
C	Parhypate hypaton
D	Lichanos hypaton
E	Hypate meson
F	Parhypate meson
G	Lichanos meson
a	Mese
h	Paramese.
c	Trite diezeug.
d	Paran ete diezeug.
e	Nete diezeugmenon
f	Trite hyperbol.
g	Paranete hyperb.
a	Nete hyperbolaion

e Nete, die lezte (Saite),
d Paranete, die vorletzte,
c Trite, die dritte,
h Paramese, die nächstmittlere,
a Mese, die mittlere,
G Lichanos, die Zeigfingersaite
F Parhypate, die nächsterste,
E Hypate, die erste.

Ausgangsscala.

Die alt classische Periode hat den Ton Proslambanomenos u. das Tetrachord. hypèrbolaion noch nicht in Anwendung gebracht.

Auf dem „vollen" System bildeten die griechischen Theoretiker 7 Octavgattungen:

1) H-h, die Mixolydische,
2) C-c, die Lydische,
3) D-d, die Phrygische,
4) E-e die Dorische,
5) F-f, die Hypolydische,
6) G-g, die Hypophygische (jonische).
7) a-a, die Hypodorische od. Lokrische (aeolisch).

Die Griechen setzten zur Gewinnung dieser Octavgattungen zwei Tetrachorde derselben Gattung zusammen. Diese Tetrachorde sind: e f g a h c d e, wo der Halbton zwischen die 1. und 2. Stufe fiel, — dorisches T. geheissen; d e f g a h c d, wo der Halbton zwischen die 2. u. 3. Stufe fiel, — lydisches T. Getrennt zusammengesetzt ergaben sich die Octavengattungen, Scalen, Tonarten:

e f g a h c d e, dorische T.
d e f g a h c d, phrygische T.
c d e f g a h c, lydische F.

Man stellte sie aber auch verbunden zusammen und fügte zur Vervollständigung der Octav oben oder unten einen Ton an, diazenktischer Ton; in ersterem Falle setzte man zu dem Namen der Tonart hyper (über) im letzteren hypo unter.

E F G a h c d e dorisch, D E F G a h c d phrygisch.
A H D C E F G a h hypodorisch G a h c d e f g hypophrygisch.
H C D E F G a h hyperdorisch, a h c d e f g a hyperphrygisch.
u. s. w.

Von den gleichen Scalen hyperlyd. und hypophryg., sowie hyperphryg. und hypodor. erhielten erstere den Namen „jonisch", letztere den Namen „äolisch"; die hyperdorische hiess auch „mixolydische."

Diese Namen gebrauchten die Griechen dann noch, um die Transpositionsscalen, Tonoi, zu bezeichnen. Aristoxenus hatte (nach gleichschwebender Temperatur) die Octav in 12 Halbtonintervalle getheilt, auf deren jedem man die verschiedenen Scalen darstellte, z. B. phrygisch: e fis g a h c d e fis g a h c d e im hoch mixolydischen Tonos. Aus den Schriften der Alten geht ferner hervor, dass ihnen die Anordnung nach dem Quintenzirkel nicht unbekannt war, wie sich z. B. das Verhältniss von Ober- und Unterdominante in den Wörtern hyper und hypo ausdrückt; nur war dem griech. Quartensystem zufolge unsere Oberdominante tiefer als der Haupton.

Neben der 15 Ton-Scala, bildeten die Griechen noch eine Scala von 11 Tönen, durch welche zwei nach dem Quintenzirkel verbundene Tonoi mit einander vermittelt wurden. Erstere hiess auch Diezeugmenon-System, enthaltend 2 Moll-Octaven, letztere das Synemmenon-System, welches in seiner unteren Parthie eine Molloctav darbietet, statt der höheren Octav aber ein verbundenes Tetrachord oder 3 Töne, welche die Schlusstöne auf dem Diezeugmenon-System des zunächst vorhergehenden Tonos sind.

Lydisch. Synem. d e f g a b c d es f g
Diezeug. d e f g a b c d e f g a b c d.
Hypolyd. Synem. A H c d e f g a b c d
Diezeug. A H c d e f g a h c d e f g a.

Beide vereinigte man u. schaltete in der Theorie den ersten Synemmenonton ein, welcher als der eigenthümliche den Leitton zum unmittelbar vorhergehenden Tonos bildet.

A H c d e f g a h c d h c d e f g a
A H c d e f g a [b] h c d e f g a

Der Anfangston der Octavengattung war bei den Griechen nicht immer der Schlusston der Melodie, auch nicht eigentlicher Grundton oder Tonica. Die thetische Mese d. h. die Quart hatte eine hervorragende Bedeutung und war die eigentliche Tonica. Die lydische Tonart der Alten ist also nicht unsre Durtonart c d e f g a h c, sondern genau dasselbe, was man im System der Kirchentöne als „lydisch" bezeichnet: f g a h c d e f. — Die Melodien schlossen in einzelnen Tonarten in der Quint, in andern in der Prim, in andern in der Terz; harmonischer Grundton aber war für alle die Prim oder die Tonica.

Was die Frage nach Harmonie angeht, so ist so viel gewiss, dass sie Harmonie im modernen Sinne, d. h. die gleichzeitige Zusammenstellung der von Natur, durch ihren Ursprung und Inhalt, einigen Töne, die den Naturgesetzen u. dem künstlerischen Geiste gemässe Fortführung zusammenklingender Töne, nicht hatten; wohl aber kannten und übten sie eine harmonische Zwei- und Mehrstimmigkeit, d. h. eine Weise des musikalischen Vortrags, wo die Begleitung der Saiteninstrumente von dem Gesange der Singstimme abwich, was sie Krusis, Synkrusis nannten. Der Gesang aber war unisono: nur durch die abweichende Begleitung wurde die Mehrstimmigkeit hervorgebracht.

Tongeschlechter hatten die Griechen drei: 1. das diatonische, in welchem nur Ganz- und Halbtöne in der Weise vorkamen, dass immer ein einziges Halbtonintervall von 2 Ganztönen der Scala eingeschlossen war, 2) das chromatische, in welchem auf den ursprünglichen Halbton des Tetrachords, ein zweiter Halbton eingefügt war, z. B. a b h c d; 3) das enharmonische, wobei innerhalb des Halbtonintervalles ein der Scala ganz fremder und auch unserm Tonsystem unbekannter Ton eingeschaltet, und der Halbton in zwei Viertelstöne geschieden wurde; einen solchen Viertelston nennt Aristoxenus „enharmonische Diesis," welche das kleinste Intervall bildete und von ihm zur Messung der Grösse der übrigen Intervalle gebraucht wurde. Das chromat. und enharm. Geschlecht entwickelte sich aus der von Olympus angewandten Gestaltung der Scala, welcher den auf den Halbton folgenden Ganzton ausliess (a h [c] d), indem man in diese Lücke ein kleineres Intervall einschob; es durften aber nie mehr als zwei aneinandergrenzende Diesen und Halbtonintervalle in der Scala aufeinanderfolgend gebraucht werden.

Die Canonik, die Bestimmung der mathematischen Klangverhältnisse, hatten die Griechen eifrig gepflegt. Die absolute Tonhöhe, d. h. die Zahl der Schwingungen konnten sie noch nicht ermitteln, aber das relative Verhältniss, in welchem die Schwingungszahlen der verschiedenen Töne der natürlichen Scala untereinander stehen, haben sie mit Hilfe des Monochordes richtig gefunden, vorerst von den grössern Intervallen (Pythagoras: Octav, Quint, Quart, grossen

Ganzton) später von den kleineren. Die alte pythagoräische Scala kennt darum auch nur **gleich grosse Ganztöne**, während Ptolemäus die natürliche Scala mit den verschieden grossen Ganztönen zu Grunde legt; von beiden verschieden aber war die Stimmungsart des Aristoxenus, welcher das Gehör als einzigen Schiedsrichter bei Entscheidung über musikal. Intervalle annahm, die Octav in 12 gleiche Halbtonintervalle theilte und so die gleichschwebende Scala bevorzugte.

Eine **Notation** findet sich bei den Griechen schon ziemlich früh; sie bedienten sich zu diesem Zwecke der 24 Buchstaben ihres Alphabetes, man fing beim eingestrichenen fis mit α an und ging mit dem Alphabete abwärts, so dass man beim f mit ω anlangte, worauf man wieder mit α begann und sich dabei, sowie auch bei den über fis hinausliegenden Tönen umgelegter oder anderweitig entstellter Buchstaben bediente. Diese Bezeichnungsart galt dem Gesange und ist viel jünger als die Instrumentalnoten, welche aus eigenthümlichen Zeichen bestanden, und zum Ausdruck einer Erhöhung eine besondere Lage erhielten, z. B. ⊢ d, ⊥ es, ⊣ dis. Die Zahl aller wirklich von einander verschiedenen Tonbezeichnungen oder Noten betrug nach den neuesten gründlichen Forschungen 85.

Von einer ausgebildeten **Rhythmik** bei den Griechen (wenn auch nicht so vollkommen) wie in der modernen Musik zu sprechen, nöthigte schon die verschiedene Anwendung der Instr.-Musik bei ihnen, wenn auch nicht ihre Schriften näheren Einblick gestatteten. Anfänglich war die Rhythmik noch mit der metrischen Theorie vereint, später schied sie sich von ihr ab, behielt aber die metrische Nomenklatur bei. „Rhythmos ist das aus den in Tacttheile zerfallenden Tacten bestehende Ganze.“ Das klassische Alterthum hatte anfangs nur eine zwei- und 3 theilige Tactart, erst mit dem 6. Jhdt. v. Chr. kommt auch eine 5theilige in Gebrauch. Jeder Tact hatte einen schweren und leichten Tacttheil (Thesis und Arsis), und die Alten schlugen ihn mit der Hand oder dem Fusse. Gewöhnlich fasste man mehrere Einzeltacte als einen einzigen zusammengesetzten Tact (rhyth. Reihe od. Satz) zusammen, der dann in Tactabschnitte zerlegt wurde. Die kürzeste Zeit hiess χρόνος πρῶτος, welche nicht weiter zerlegt werden konnte. „Alles, was uns von griechischen Musikresten überkommen ist, sagt Westphal, zeigt die schärfste rhythm. Periodisirung. Die griechische Rhythmik bezeichnet jeden periodischen Vorder- und Nachsatz (**Kolon**) geradezu als einen einheitlichen zusammengesetzten Tact. Jede in zwei grosse Hälften zerfallende Reihe wird als ein gerader oder daktylischer Tact angesehen, dessen eine Hälfte den schweren und die andere den leichten Tacttheil bildet u. s. w.“

Der Musiker musste auf die sprachliche Prosodie die strengste Rücksicht nehmen, die Länge als Länge, die Kürze als Kürze behandeln, nur war die Zeitdauer keine absolute; diese wurde durch das **Tempo** bestimmt.

Um die **Länge** oder **Kürze** einer Note zu bezeichnen, bedienten sich die Griechen folgender Zeichen: —, ⊥—, ⊥⊥, ⊥⊥⊥, der Chronos protos wurde gar nicht bezeichnet. Hiemit stehen auch die **Pausen**, welche besonders in den Instr.-Compositionen häufiger vorkommen, in Verbindung: ∧, $\bar{\wedge}$, ⊥∧, ⊥⊥∧... (etwa unserer Achtel-, Viertel-, Dreiachtel- und Halbe-Pause u. s. w. entsprechend.)

So stand es im Allgemeinen mit der Musik der Griechen, welche für uns nicht blosses antiquarisches Interesse hat; sie liegt der Musik

der christlichen Welt etwa in der Weise zu Grunde, wie die griech. Architektur, Plastik und Poesie den entsprechenden christlichen Künsten. Die Musik des byzantinischen und abendländischen Mittelalters ist zunächst die unmittelbare und continuirliche Fortpflanzung der altgriechischen und altrömischen Musik; mag sich auch im Laufe der Jahrhunderte noch so viel geändert haben, das Fundament ist nachweislich das altgriechische. — Näheres über diesen Gegenstand muss man in speziell davon handelnden Werken nachsehen. Hiezu mögen vor allen dienen: Fr. Bellermann, Tonleitern und Musiknoten der Griechen. Berlin, 1847; R. Westphal, System der antiken Rhythmik. Breslau bei Leukart, 1865, — dessen Geschichte der alten und mitteralterlichen Musik. Ebendaselbst, 1865 (I. Abtheilung). Eine Sammlung von Schriften griechischer Musiktheoretiker gab M. Meibom unter dem Titel: „Antiquae musicae scriptores septem gr. et lat.“ 2 Bde. (Amsterdam, 1652) heraus.

Groll, Evermodus, geb. zu Nittenau in der Oberpfalz 1756, trat in das Prämonstratenserkloster Scheftlarn und ward Musikdirector daselbst. Von seinen Compositionen sind nur noch 6 kleine vierstimmige Messen bekannt, die 1790 erschienen sind. Nach Aufhebung des Klosters 1803 lebte er eine Zeitlang ohne Amt, 1807 erhielt er die Pfarrei Allershausen, wo er 1809 starb.

Grosser, Joh. Emanuel, geb. zu Warmbrun am 30. Januar 1799, von der Natur mit vorzüglichen Musikanlagen ausgestattet, bildete sich zu Breslau zum Organisten. 1823 erhielt er die Organistenstelle an der katholischen Stadtpfarrkirche zu Hirschberg und wurde 1829 Rector (Chorregent) zu Polkwitz. Neben andern Werken schrieb er auch Vieles für die Kirche, und gab ein musikal. Wochenblatt, sowie Biographien v. Haydn, Mozart und Seb. Bach heraus, welche nicht ohne Interesse sind.

Grua, Paul, wurde zu Mannheim den 2. Febr. 1754 geboren, wo sein Vater, einer der unterrichtetsten Musiker Deutschlands, churfürstl. Capellmeister war. Unter dessen Leitung erlernte er das Clavierspiel und die Harmonie und setzte seine Studien beim Capell-M. Holzbauer fort. Der Churprinz Carl Theodor schickte ihn zur weitern Ausbildung nach Italien, wo er Unterricht bei P. Martini und bei Traëtta in Venedig nahm, 1779 kehrte er zurück und erhielt in München, wohin der pfälzische Hof übergesiedelt war, den Titel eines Rathes und Capellmeisters. Man hat von ihm viele Kirchensachen, u. A. 31 Messen, 3 Requiem, 29 Offertorien und dgl.

Grutsch, Franz. Seraph, geb. den 24. Oct. 1800, zeichnete sich schon im Knabenalter durch vortrefflichen Gesang und gutes Violinspiel aus; letzteres erlernte er unter den Gebrüdern Blumenthal, welche ihm auch Anweisung in der Harmonie gaben. Als 15jähriger Jüngling erhielt er eine Anstellung als Violinist beim Theaterorchester von Pressburg und Baden; später zu Wien. 1830 ward er zweiter Musik-Director am Kärnthnerthortheater und im folgenden Jahre in die k. k. Hofcapelle aufgenommen. Er componirte mehrere Messen u. andere Kirchenstücke und viele weltliche Tonstücke; gedruckt erschienen nur einige Werke für Gesang, Pianoforte und Streichinstrumente.

G-sol-re-ut, s. Solmisation.

Guami, Giuseppe, Organist an der Cathedrale zu Lucca, besass grossen Ruf als Componist, Organist und Violinspieler. Er gab von 1565—1613 in Venedig u. Antwerpen 5stimm. Madrigalen, 5—10 stim-

mige Sacrae cantiones und 4, 5 und 8 stimmige Canzonetten heraus. Auch in der Sammlung „Ghirlanda de madrigali etc." Antwerpen, 1601 finden sich Stücke von ihm.

Guazzoni, Federigo, im Mailändischen geb., studirte die Musik in Neapel, war dann in mehreren Städten Italiens Capellmeister, zuletzt 1770 in Rom, wo er 1787 starb. Von seinen Kirchensachen sind in Deutschland nur in Wien einige bekannt geworden, leichten aber reinen Styles.

Guerrero, Francisco, ein berühmter spanischer Contrapunktist, geb. zu Sevilla in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Noch als junger Mann reiste er nach Rom und schrieb daselbst ein 4stimm. Miserere für die päpstl. Capelle. Nach Spanien zurückgekehrt wurde er C.-M. an der Cathedrale zu Sevilla.

Guerson, Guillaume, einer der ältesten französischen Contrapunktisten und musikal. Schriftsteller, geb. zu Longueville in der Normandie in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. Es existirt von ihm noch ein Tractat über die Elemente der Musik, die Kirchentonarten, den Cantus planus, über Contrapunkt und Notation, welcher in der ältesten Ausgabe den Titel führt: „Utilissime musicales regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam practice etc." Paris, bei Michael Tholuze gedruckt, ohne Datum. Spätere Ausgaben erschienen mit verändertem Titel 1509, 1513 u. 1550.

Gugl, Matthäus, Domorganist zu Salzburg in der ersten Hälfte des vorigen Jhdts, gab 1719 daselbst seine bekannten und einst sehr geschätzten „Fundamenta partiturae in compendio data", eine kurze Generalbasslehre in Druck (zweite und dritte Auflage zu Augsburg 1747 u. 1777). Auch als Componist war er zu seiner Zeit sehr beliebt; doch ist von seinen Werken keines mehr vorhanden.

Guglielmi, Pietro, geb. im Mai 1727 zu Massa Carrara, erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, Giacomo G., Capell-M. des Herzogs von Modena. 18 Jahre alt kam er in's Conservatorium di Loretto in Neapel, wo er unter Durante die Composition studirte. Nach seinem Austritte aus dieser Musikanstalt 1755 führte er in Turin seine ersten Opern mit glänzendem Erfolge auf. Dann hielt er sich theils in Deutschland, theils in England auf und kehrte erst 1777 wieder nach Neapel zurück, wo er mit Cimaroso und Paisiello in die Schranken trat und ihnen die Gunst des Publikums entzog. 1793 ernannte ihn der Pabst zum Capellmeister zu St. Peter in Rom, wo er 1804 im Alter von 77 Jahren starb. Es war ihm eine bewunderungswürdige Fruchtbarkeit eigen, so dass seine Opern die Zahl 200 erreichen sollen. Auch die Kirchenmusiken, die er als Capell-M. schrieb, erwarben sich von Kennern und Liebhabern grossen Beifall.

Guidetti, Giovanni, 1532 zu Bologna geb., widmete sich dem geistlichen Stande und studirte nach Baini's Zeugniss unter Palästrina die Composition. Von Pabst Gregor III. wurde er zum Hofcaplan ernannt und erhielt von diesem Pabste 1575 ein Beneficium an der vaticanischen Hauptkirche, zugleich aber auch den Auftrag, den Chordienst an der Peterskirche zu verbessern. G. ging mit grossem Eifer an das Werk, zu dessen Vollführung er am tüchtigsten zu sein schien. Die Verbesserung des gregorianischen Gesanges bildete nun seine wichtigste oder vielmehr ausschliessliche Lebensaufgabe und es gelang ihm, unterstützt von seinen reichen musik. Kenntnissen, der Beihülfe und

dem Rathe seines Freundes und Lehrers Palästrina und seinem frommen Sinne sowie tiefen Verständnisse des kirchlichen Geistes, den liturgischen Gesang, wenn nicht auch seinem ganzen Umfange nach, in seiner Reinheit wieder herzustellen. Was Palästrina für die polyphone Kirchenmusik ist, das ist Guidetti für den cantus firmus; seine Werke möchten auch gegenwärtig allein als die authentische Quelle für den gregor. Kirchengesang gelten. Diese sind: „Directorium chori, (Romae 1551, zweite Auflage 1688; später erschienen noch mehrere Ausgaben, von denen vier als massgebend zu nennen sind: Romae 1589; ibid. 1615; Monachii 1618; Romae 1737). „Cantus eccl. passionis.“ Romae 1586; „Cantus eccl. Officii maj. hebd.“ Romae 1587 und „Praefationes in cantu fermo“ 1588 (neue Ausgabe von F. Suriano 1619). C. starb am 30. Nov. 1592, 60 Jahre alt.

Guldi, Giovanni, geb. zu Florenz um die Mitte des vorigen Jhdts., war Capellmeister an der Kirche Sta. Maria in Trastevere zu Rom; wann er starb, ist nicht bekannt, doch lebte er 1827, hochbetagt, noch. In der Sammlung des Abb. Santini in Rom findet man mehrere 4- u. 8stimmige Psalmen und das Oratorium „Le tre ore di agonia di Giesù Christo“ (3stimmig mit Orchester).

Guido von Arezzo, (Guido aretinus), so genannt von seinem Geburtsorte Arezzo, lebte zuerst als Mönch in dem Benedictinerkloster Pomposa bei Ravenna. Hier beschäftigte er sich unter anderm eifrig mit Musik. Von vorwiegend praktischem Sinne und angebornem entschiedenen Lehrtalente, richtete er seine besonderen Bemühungen darauf, eine sichere und schnelle Erlernung der Kirchengesänge zu begründen, da ihm die bisher gangbare Methode, bei welcher neben der Unbeholfenheit und Unwissenheit der Singlehrer keine Resultate zu erzielen waren, nicht genügte. Seine Bemühungen hatten den besten Erfolg — für die Kunst, aber nicht für ihn, da der Neid mehrere seiner Genossen ihn aus dem Kloster vertrieb. Von da an lebte er in seinem Geburtsorte längere Zeit, begünstigt von seinem Bischof Theobald, unterrichtete im Gesange und verfasste auf Betreiben seines Gönners sein Hauptwerk: „Micrologus de disciplina artis musicae.“ Das Gerücht von seiner Erfindung einer leichten Gesanglehrmethode drang auch nach Rom. Guido ging dorthin auf Verlangen des Pabstes Johann XIV., welcher sich dann lange mit ihm unterhielt und an sich selbst die Probe der neuen Methode machte. Der Einladung des Pabstes, in Rom zu bleiben, konnte aber G. nicht Folge leisten, da das römische Klima seiner Gesundheit nachtheilig war. Unterdessen war man auch zu Pomposa wieder anderer Gesinnung geworden, und G. kehrte, der dringenden Aufforderung von dort folgend, in sein Kloster zurück. Das ist Alles, was wir von seinen Lebensumständen wissen, — er sagt es selbst in einem Briefe, den er von Arezzo aus an seinen Freund Michael in Pomposa richtete. Sein Geburtsjahr ist unbekannt; seine Blüthezeit war um die erste Hälfte des 11. Jhdts., seinen „Micrologus“ mag er um 1028 geschrieben haben; was aus ihm nach seiner Rückkehr in's Kloster geworden, wie lange er noch gelebt, wann er gestorben, darüber fehlen alle Nachrichten. Wie er aber der grosse Beförderer der Tonkunst geworden, das lernen wir aus seinen noch erhaltenen Werken kennen. Sie finden sich in Gerbert's „Scriptores ecclsti de musica sacra“ 1748. II. Bd. u. sind folgende: 1) „Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae“, sein Hauptwerk, dem Bischof Theobald v. Arezzo gewidmet, worin er seine Unterrichtsweise vorträgt;

2) „Musicae Guidonis regulae rhythmicae“, rhythmische Regeln in Reimversen, welche den Inhalt des Micrologus kurz wiederholen; 3) „Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu“, wodurch er Gleichheit u. Ordnung in den Gesang bringen will, — Linien, Buchstaben, Farben. Der Epilog gehört unzweifelhaft einem spätern Verfasser an. 4) „Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa“. Dieser Brief enthält die Lebensgeschichte G's. 5) „Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis“. 6) Der unbedeutende Tractat „Quomodo de arithmetica procedit musica“ wird wie der vorhergehende für unächt gehalten; 7) In neuerer Zeit 1837 wurde zu Saint-Evrault in Frankreich unter dem Titel der Werke des Guido sein Antiphonar, Gradual und Psalter aufgefunden, welche mit Neumen auf 4 Linien, deren zwei roth und grün gefärbt sind notirt, wahrscheinlich im 12. Jhdt. geschrieben sind; diess Manuscript befindet sich jetzt auf der Pariser Bibliothek. Aus diesen seinen Werken lässt sich nun entnehmen, was G. für die Musik gethan und gearbeitet hat. Seine Bemühungen waren auf die gute Ausübung des gregorianischen Kirchengesanges gerichtet. Die von Gregor d. Gr. in dieser Beziehung getroffenen Einrichtungen mussten durch die bestehende Unzulänglichkeit der Aufzeichnungsweise immer mehr an Kraft verlieren. Die Gesänge konnten nur durch Tradition vom Lehrer auf die Schüler übergehen, die Neumen (nota romana) waren nur eine ungenügende Gedächtnisshilfe und ohne das Vorsingen des Lehrers ein verschlossenes Buch; daher tauchten bald viele Verunstaltungen und Veränderungen dieser Gesänge auf nach der Ansicht oder Einsicht der verschiedenen Lehrer. So kam es, dass eine Menge verschiedener Gesangweisen sich einbürgerte und die ursprüngliche Reinheit der Melodien immer mehr abnahm. Nimmt man noch die Schwierigkeit des Unterrichtes von Seite des Lehrers und des Schülers dazu, so kann man nicht des Lobes genug finden, um den zu preisen, welcher gegen beide Uebel ausgiebige Mittel erfunden hat. G's Bestrebungen gingen vor Allem auf eine Verbesserung der bisherigen Aufzeichnungsweise, wodurch zugleich ein wirklicher Unterricht im Gesange bedingt war. Er hob die schwankende Stellung der Neumen auf und wies einem jeden Tone eine völlig bestimmte, sich immer gleichbleibende und unverkennbare Stelle an und machte damit aller Ungewissheit ein Ende. Man bediente sich zu seiner Zeit schon einer, auch zweier Linien, welche gewöhnlich durch Farben, roth für die F Linie, gelb für die C Linie ausgezeichnet, zum Ueberfluss auch noch durch Voransetzung der Buchstaben F u. C (claves signatae, Stellvertreter unserer Schlüssel und deren Keime) besser kenntlich gemacht wurden. Ueber, unter u. zwischen dieselben setzte man die Neumen, aber doch war diese ganze Bezeichnung sehr mangelhaft und konnte durch kleine Ungenauigkeiten der Abschreiber noch grosse Verwirrung anrichten. Guido fügte der rothen und gelben Linie noch zwei andere einfache bei und gewann so ein geschlossenes System von 4 Linien, welches 9 Tonstufen repräsentirte, da G. auch die Zwischenräume benutzte. An den linken Rand gesetzte Buchstaben zeigten die Bedeutung der Linien und Zwischenräume. Auf dieses Liniensystem trug er nun die Neumen ein (denn der Buchstaben als Tonschrift bediente er sich wohl beim ersten Unterricht, in der Praxis, d. h. in den Kirchengesängen behielt er, weil da eine kürzere und schnellere Schreibart nöthig war, die Neumen bei, zumal ihre verschiedene Gestaltung nicht blos Töne, sondern auch

Vortragsmanieren bezeichnete), so zwar, dass jedes Neuma seine fixirte Stelle erhielt. Hiedurch war auch eine später eintretende Vereinfachung der Neumen und Herausbildung weniger Notenzeichen als genügende Tonschrift angebahnt. Jetzt war ein eigenthümlicher Unterricht im Singen möglich geworden. Hierin ging er davon aus, den Schülern am Monochord die Folge der Töne und das System der Octaven aufzuweisen. Guido's Scala umfasste 21 Töne:

a b♮ c d
Γ A B C D E F G a b♮ c d e f g a b♮ c d

Das Γ war der Scala, wie er ausdrücklich sagt, schon vor ihm angefügt worden, und man bediente sich desselben zur Bezeichnung dieses Tones wohl aus keinem andern Grunde, als weil man die lateinischen G und g im übrigen Theil der Scala schon verwendet hatte. G. liess dann seine Jünger die verschiedenen Intervalle des rein diatonischen Systems (semitonium, Halbton, Tonus, ganzer Ton, semiditonus, kleine Terz, ditonus, grosse Terz, diatessaron, Quart, diapente Quint, — die übrigen Tonverhältnisse kamen in den Kirchengesängen in der Regel nicht vor) üben und liess dann die Lehre von den 8 Tonarten und der Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne nach oben und unten folgen mit manigfachen zu ihrer Einprägung dienlichen praktischen Uebungen. Hiezu räth er dem Schüler, um nicht immer vom Monochord od. vom Munde des Lehrers abhängig zu sein, sich frühzeitig einige mit den verschiedenen Tönen beginnende Gesänge fest einzuprägen, um durch dieselben nun für jeden Ton die Folge der Töne nach oben und unten deutlich im Gedächtniss zu haben und so für alle Fälle in seine Gewalt zu bringen. Er bediente sich hiezu für seine Person des Hymnus auf das Fest des heil. Johannes des Täufers „Ut queant laxis resonare fibris mira gestorum famuli tuorum, solve polluti labii reatum, sancte Joannes" von dem jeder Abschnitt mit dem nächst höher liegenden Tone beginnt und so in seinen Anfangstönen alle gebräuchlichen Tonstufen in einer Reihe (c, d, e, f, g, a) darstellt. Hievon nahm man später die Sylben ut, re, mi, fa, sol, la, um die Töne zu benennen, und das mi fa der Solmisation und Mutation, welche keineswegs eine Erfindung Guido's, sondern erst seiner Nachfolger ist, ebensowenig als die nach ihm genannte „Guidonische Hand."

Da die Musik zu den Zeiten Guido's mehr ein Product des rechnenden, combinirenden Verstandes war als der Phantasie, so darf uns seine Anleitung, Melodien zu bilden (doch wahrscheinlich nur als eine Eselsbrücke oder ein Faulenzer für Anfänger) nicht Wunder nehmen, wobei er räth, der Reihe der 21 Töne die 5 Vocale nacheinander unterzulegen, und auf die Vocale eines Textes den so treffenden Ton zu setzen. Dass es ihm mit diesem rein mechanischen, geistlosesten Verfahren nicht voller Ernst gewesen sein kann, geht aus den Vorschriften hervor, die er für die Beschaffenheit der Melodien gibt und die einer höhern Kunstanschauung entstammen, nämlich dass die Wirkung des Gesanges dem Wechsel der Dinge, von denen er handelt, angepasst werde, für traurige Sachen traurige Tonverbindungen u. s. w. Man hat G. auch den Erfinder der Diaphonie (und gar des Contrapunktes) genannt, doch ganz mit Unrecht. Die von ihm gelehrte Diaphonie ist nichts anderes als das alte Hucbald'sche Organum in seinen beiden Arten; er nahm und übte eben, was zu seiner Zeit gebräuchlich war, doch nennt er die gebräuchliche Diaphonie im geraden Fortschritt vieler Quinten hart, die seinige aber weich. G. gibt den Quarten-

progessionen den Vorzug und mischt Secunden, Terzen und Quinten mit ein, erlaubt aber, dass die Stimmen zum Schlusse sich einander nähern und im Einklange austönen.

Guido's praktische Lehrmethode und sichere Tonbezeichnung breitete sich mit der grössten Schnelligkeit in andre Länder aus; dabei entwickelte sich Manches weiter, manches Neue trat hinzu, und es ist leicht begreiflich, wie die Ueberlieferung Vieles der Art, was erst seine Nachfolger und Schüler hinzufügten, auf seine Rechnung schrieb, so die Guidonische Hand, die Solmisation, die Erfindung der wirklichen Noten, des Clavieres, des eigentlichen Contrapunktes und dgl. „Die ganze Mühe, sagt Ambros, welche das Mittelalter an die Bearbeitung des Tonstoffes wendete, wird insgemein auf seinen Namen zurückgeführt: Guido von Arezzo ist gleichsam ein Abstractum, ein mythisches Wesen geworden.“ In Wahrheit bedarf G. all dieser Andichtungen nicht. Sein Ruhm bleibt gross und begreiflich, weil er in einer Zeit, wo die mangelhafte Aufzeichnung der Gesänge fast nur eine mechanische Ueberlieferung derselben von Mund zu Mund zuliess, daher die Ausübung auf das Höchste erschwerte und in einem beschränkten Kreise gebannt hielt, eine Tonschrift und eine Lehrmethode erfand, welche die Kunst des Gesanges von den einengenden Fesseln befreite, derselben dadurch den Eingang in alle Kreise des Lebens öffnete und den Anstoss zu rascher und hoher Ausbildung der Tonkunst gab.

Guillaume de Machaut od. **Machau** französ. Dichter u. Musiker des 14. Jhdts. Geb. um 1284 im Dorfe Machau bei Rethel in der Champagne, war er Geheimschreiber des Herzogs von der Normandie und behielt auch dieses Amt, nachdem dieser Herzog (Johann) König von Frankreich geworden war, sowie auch unter dessen Nachfolger Carl V. 1370 war G. noch am Leben; sein Todesjahr ist aber unbekannt. Auf der Pariser Bibliothek befinden sich viele seiner Compositionen in Mscr. — französische und lateinische Motetten (2 u. 3stimmig), Balladen, Chansons und eine 4stimm. Messe, die bei der Krönung Carls V. gesungen worden sein soll.

Gumpelzhaimer, Adam, geb. 1560 zu Trostberg in Oberbayern, erhielt seinen hauptsächlichsten Unterricht in der Musik durch den P. Jodok Enzmüller im Kloster St. Ulrich in Augsburg. 1575 trat er als Musikus in herzoglich württembergische Dienste; 1581 kam er als Cantor nach Augsburg, wo er im Anfang des 17. Jhdts. starb. Seine vorzüglichsten Compositionen sind geistl. Lieder; viele derselben sind mehrstimmig (bis zu 8 Stimmen) und werden würdig gepriesen, den Werken Lasso's, Hassler's u. dgl. an die Seite gesetzt zu werden. 1595 schrieb er ein „Compendium musicae latinum-germanicum,“ das viele Auflagen erlebte.

Gyrowetz, Adalbert, geb. zu Böhmisch Budweis den 16. Febr. 1793, studirte anfangs die Rechtswissenschaft, welche er wegen Kränklichkeit wieder aufgab, und wurde dann Secretär des Grafen Franz von Fünfkirchen, in welcher Stellung er seine ersten Compositionen fertigte. Dann studirte er 2 Jahre in Neapel unter Sala den Contrapunct, besuchte Paris, London und erhielt nach seiner Rückkehr nach Wien 1804 die Capellmeisterstelle am k. k. Hofoperntheater. Er starb den 15. August 1849, eine Unzahl Compositionen (Opern, Symphonien u. dgl.) hinterlassend; auch einige Messen und Kirchenstücke schrieb er, welche aber, den Stempel der Zeit tragend, wie so viele seiner übrigen Werke, verschollen sind.

H.

H, die siebente diatonische Stufe im neuern Tonsystem; die Franzosen und Italiener nennen sie **si.**

Haas, P. Ildephons, geb. zu Offenburg am 23. April 1735, war ein tüchtiger Theoretiker und talentvoller Componist, auch ausgezeichnet im Gesang und Violinspiel. 1751 trat er in das Benedictinerkloster Ettenheimmünster, wo er sich nach vollendeten wissenschaftlichen Studien und erhaltener Priesterweihe besonders dem Studium der Composition und der weiteren Ausbildung im Violinspiel ergab; in letzterem konnte er den Unterricht von Wenzel Stamitz geniessen, welcher um diese Zeit (1755) sich längere Zeit in Ettenheimmünster aufhielt. Seinen theoretischen Studien legte er neben dem besonderen brieflichen Verkehre mit P. Kaiser, Abbé Vogler und Portmann die Werke von Mattheson und Marpurg zu Grunde, hauptsächlich aber den „Gradus ad Parnassum“ von Fux, von dem er behauptete, dass jeder Tonsetzer wenigstens drei Jahre lang „die strenge Fux'sche Contrapunktsfolter anshalten sollte.“ Von 1760 an ungefähr galt er in seiner Gegend allgemein für den besten Kirchencomponisten und Violinspieler. Zuletzt war er Bibliothekar in seinem Kloster; die fortwährenden Anstrengungen in den Studien und verschiedenen klösterlichen Aemtern schwächten bald seine Gesundheit und er starb schon am 30. Mai 1791.

Haberl, Franz Xaver, geb. den 12. April 1840 zu Oberellnbach in Niederbayern, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Schullehrer, studirte zu Passau als Zögling des bischöflichen Knabenseminars und empfing am 12. Aug. 1862 die Priesterweihe. Darauf als Musikpräfekt der bischöflichen Seminarien nach Passau berufen, als welcher er auch den Domchor zu dirigiren hat, widmete er sich eingehenderen Studien der Musik, namentlich des Chorals und der älteren Kirchenmusik. 1864 edirte er „Anweisung zum harmonischen Kirchengesang“ (in Commission bei Pustet in Regensburg), 1865 das Werklein „Magister choralis“ (ebenda), welches schon 1866 in zweiter Auflage erschien; im letztgenannten Jahre begann er auch die Herausgabe des „Liederrosenkranzes,“ einer Sammlung von Marienliedern (durchweg Originalcompositionen verschiedener Tonsetzer) für 3- und 4-stimmigen Männerchor, 2 Hefte (Pustet, Regensburg).

Habermann, Franz Johann, geb. 1706 zu Königswerth in Böhmen, machte seine wissenschaftlichen Studien zu Klattau und Prag, und widmete sich dann ausschliesslich der Musik. Er besuchte die vorzüglichsten Städte Italiens, um von den besten Meistern Unterweisung zu erhalten; dann begab er sich nach Spanien und Frankreich, und wurde später Capellmeister des Grossherzogs von Toscana. Nach dessen Tode lebte er zu Prag als Lehrer der Musik, und u. A. waren Dussek, Misliweczek und Cajetan Vogel seine Schüler in der Compositon. Später wurde er Musikdirector an der Theatinerkirche und an der Malteserkirche, 1773 solcher zu Eger, wo er auch den 7. April 1783 starb.

Habert, Johann Ev., geb. am 18. Oct. 1833 zu Oberplan in Böhmen, bildete sich 1848—1852 in Linz zum Lehrfache aus. Nachdem

er 9 Jahre im Schuldienste gestanden, erhielt er 1861 die Organistenstelle in Gmunden. Frühzeitig in der Musik unterrichtet, bildete er sein Talent noch mehr durch Leitung und Rathschläge tüchtiger Musiker, wie des Schullehrers Jos. Lanz in Waizenkirchen und seines Vetters Jordan Habert, so dass er schon bald nach 1857 mit 2 Messen in die Oeffentlichkeit trat. Seit 1861 edirte er ein Heft Marienlieder, ein Heft alte und neue katholische Gesänge und ein paar Hefte weltliche Musik, Klavierstücke und ein Lied. 1866 erhielt er bei dem grossen internationalen Concurse für heilige Musik den dritten Preis für eine Messe (Brixen, bei A. Weger).

Hacker, Benedict, geb. den 30. Mai 1769 zu Metten bei Deggendorf in Niederbayern. Sein musikalisches Talent entwickelte sich frühzeitig, missliche Umstände von Seite der Eltern erlaubten ihm erst später, es auszubilden. Sein Lehrer in der Musik, vorzüglich im Orgel- und Clavierspiel war P. Sternkopf; bald nahm ihn Professor Schmetterer nach Salzburg, wo er weiteren Unterricht auf der Violine von Leopold Mozart und von Mich. Haydn im Clavierspiel erhielt. Nach dem Tode seines Gönners sah er sich wieder verlassen und musste durch Unterrichtgeben sich Unterhalt erwerben, wobei er nicht unterliess, sein musikalisches Studium fortzusetzen. Mit Ende des Jahres 1802 errichtete er zu Salzburg eine eigene Musikalienhandlung, nachdem er seit 16 Jahren in zwei Buchhandlungen daselbst Dienste geleistet hatte. Kirchensachen und ein- und mehrstimmige geistliche und weltliche Lieder von ihm sind im Druck erschienen.

Händel, Georg Friedrich, geb. den 23. Febr. 1685 zu Halle an der Saale, eine der riesigsten Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst, erhielt in Spiel und Setzkunst von dem Domorganisten Zachau in Halle Unterricht, trat 1703 als Violinist in die Oper zu Hamburg ein und übernahm mit Mattheson auch an deren Direction Theil. 1705 componirte er seine erste Oper, ging dann einige Zeit nach Rom und kehrte 1708 wieder nach Hamburg zurück. Später ging er nach London, wo er im Conventgardentheater von 1712—1740 eine Menge von Opern aufgeführt; aber von der Adelspartei angefeindet, zuletzt auch der Gunst des Publikums verlustig, wendete er sich von der Bühne zu der religiösen Composition, die er bisher nur wenig gepflegt hatte (ein paar Oratorien und das berühmte Te Deum), und auf diesem Felde wurde er ein wahrer Heros der Tonkunst, hieher konnten ihm alle seine Nebenbuhler nicht folgen. 1741 schrieb er sein bekanntestes Oratorium „Der Messias“ in der unglaublich kurzen Zeit von 21 Tagen! Sein „Samson“, nach einigen Monaten fertig, erwarb ihm schnell die Gunst des Volkes, und es folgten nun „Semele“, „Joseph in Aegypten“, „Der Tod des Herkules“, „Belsazar“, „Judas Macchabäus“, „Josua“ u. a. 1751 „Jephta“, und in diese Zeit gehört auch das berühmte Dettinger De Teum. H. starb am Charfreitag den 13. April 1759; seine irdische Hülle ward in der Westmünsterabtei bestattet, und ihm später ein Denkmal daselbst gesetzt. H. ist eine ganz eigenthümliche Erscheinung; alles an ihm ist männlich und kühn, namentlich seine Chöre zeigen die ganze Kraft und Macht seines Genius, seine religiöse Energie und Begeisterung treten glänzend hervor, und die Glaubensfreudigkeit und das Hochgefühl eines sittlich starken Bewusstseins vermochte nicht leicht einer gleich ihm in den Tönen auszusprechen. Er war zudem einer der fruchtbarsten, grössten und gedankenreichsten

Tonsetzer. Man zählt von ihm 21 Oratorien, 5 Te Deum, 12 grosse Psalmen und viele kleinere, Opern und Kammermusiken.

Händler Joh. Wolfgang, geb. zu Nürnberg zu Ende des 17. Jhdts., studirte die Composition und den Contrapunkt bei Pachelbel, worauf er in die bischöfliche Capelle nach Würzburg kam, daselbst bald Hoforganist wurde und zuletzt zum Hofcapellmeister ernannt ward. Er starb schon 1742.

Hafeneder, Joseph, geb. 1774 wahrscheinlich zu Mannheim, componirte schon in seinem 16. Jahre eine grosse Sinfonie, ging dann nach Wien zu seiner weiteren Ausbildung, 1809 nach Bayern, wo er in Landshut die Organistenstelle an der St. Martinskirche erhielt und auch Manches für die Kirche componirte, was aber Manuscript geblieben und jetzt werthlos geworden ist.

Hahn, Bernhard, geb. den 17. Dec. 1780 zu Leubus in Schlesien, erhielt von seinem Vater guten Musikunterricht, welcher ihm bei einer guten Altstimme eine Stelle im Domchor zu Breslau verschaffte; später (1799) kam er als Violinist in das Hansquartett des Grafen Matuschka zu Pitschen am Berge, wo ihn der Musikdirector Förster aus Breslau kennen lernte. Unter dessen Leitung begann seine höhere Musikausbildung, so wie auch sein längerer Umgang mit Türk in Halle sehr viel dazu beitrug. 1805 kam er nach Breslau zurück, wurde zuerst Tenorist, dann Signator, 1815 Gesanglehrer am katholischen Gymnasium daselbst, zuletzt nach Schnabels Tod Domcapellmeister. Von seinen Werken sind zu nennen: „Das Handbuch beim Gesangunterricht für Schüler auf Gymnasien"; „Gesänge für den Gottesdienst auf katholischen Gymnasien"; mehrere (6) Messen, Offertorien und Gradualien u. a. m. Sein Styl schliesst sich grossentheils dem von Jos. Schnabel an. Leichte Sangbarkeit der Stimmen und discreter Gebrauch der Instrumente zeichnen seine Werke im Allgemeinen aus, doch sind einige nicht von zu grosser Weichheit freizusprechen. Er starb im Jahre 1856 zu Breslau.

Hahn, Georg Joachim Joseph, ein fleissiger theoretischer Schriftsteller und Componist um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, war Senator und Musikdirector zu Münerstadt. Er gab im Druck heraus: „Harmonischer Beitrag zum Clavier," „Der wohlunterrichtete Generalbassschüler" (1751 und 1768), Messen, Psalmen, Clavierstücke u. a. m.

Hammel, Stephan, geb. den 21. Dec. 1756 zu Gissigheim, bildete sich in der Benedictiner-Abtei St. Stephan zu Würzburg, in welche er später eintrat, zum tüchtigen Orgelspieler und Componisten. Nach der Klosteraufhebung wurde er Pfarrer zu Veitshöchheim, wo er am 1. Febr. 1830 starb. Er componirte viele Kirchen- und Instrumentalsachen, von denen Weniges im Druck erschien.

Hammer, Georg, geb. den 1. Mai 1811 zu Herlheim in Unterfranken, zeigte frühzeitig grosse Anlagen für Musik, deren Ausbildung ihm durch Fröhlich, der ihn im Technischen unterrichtete, und durch fleissigen Besuch des musikalischen Institutes zu Würzburg ermöglicht wurde. Dem Schulfache, welchem er sich zuerst zugewendet hatte, entsagte er bald und widmete sich ganz der Musik. 1830 wurde er Assistent am musikalischen Institute zu Würzburg, 1837 an der Seminariumskirche zum hl. Michael. Er componirte Vieles für die Kirche, und gab ein Orgelbuch zum Würzburger Diözesangesangbuch heraus; ausserdem noch viele weltliche Musikstücke.

Hammer, Kilian, war in der Mitte des 17. Jhdts. Schulmeister und Organist zu Vohenstrauss und soll zuerst zu den gebräuchlichen 6 Solmisationssylben ut, re, mi, fa, sol, la, die siebente si hinzugesetzt haben, wesshalb diese 7 Sylben auch „voces hammerianae“ heissen.
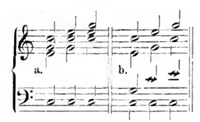
Hand, guidonische oder harmonische, s. Solmisation und Guido.

Hanisch, Joseph, geb. zu Regensburg, erhielt Musikunterricht von seinem Vater Anton Hanisch, welcher Organist an der alten Capelle daselbst war, und wurde nach dessen Tode 1836 sein Nachfolger im Dienste. Vorzüglich gewann seine höhere Musikbildung durch Proske, der ihn auch auf seiner ersten Reise nach Italien als Gehülfen und Mitarbeiter berief. Im Jahre 1840 trat er zur Domkirche über, wo er noch wirkt, gerühmt als vortrefflicher Orgelspieler. Für die Kirche componirte er Vieles; im Druck aber erschienen bis jetzt: „4 Hymni pro festo Ss. Corp. Christi, 4 voc.“ (Rgbg., Manz); „Fünf latein. Predigtgesänge für 4 Singstimmen, Org. adlib.“ (Rgbg., Boessenecker) und „Missa Auxilimu Christianorum, 4 voc. et Org.“ (Einsiedeln, Benzinger).

Hanser, Wilhelm, geb. zu Unterzeil in Schwaben den 12. Sept. 1738, trat sehr früh in den Prämonstratenser-Orden und bildete sich in der Abtei Scheussenried zum guten Organisten und Contrapunktisten, wie auch zum Violin- und Violoncellspieler. 1775 kam er in die Abtei Lavaldieu in den Ardennen, und gründete daselbst eine Musikschule, aus welcher auch Mehul hervorgegangen ist, der 4 Jahre sein Schüler war. Gerade war Hanser mit Verbesserung des Antiphonars und der Gesänge für die Prämonstratenser beschäftigt, als die französische Revolution ausbrach, vor welcher fliehend er sich wieder nach Deutschland zurückzog. Seitdem hat man nichts mehr von ihm gehört. Erschienen sind von ihm Vesperpsalmen und andre Kirchenstücke, sowie einige weltliche Sachen. In Mscr. hat er Motetten, Messen und Orgelfugen hinterlassen.

Hardonia, Abbé Henri, geb. 1724 zu Grandpré, erhielt seine erste musikalische Bildung als Chorknabe an der Cathedrale zu Rheims, wo er auch nach seiner Priesterweihe Capellmeister und Canonicus wurde. Er starb am 13. Aug. 1808 zu Grandpré und hinterliess mehr als 40 Messen und sehr viele andere Kirchenmusiken in Manuscript; 1762 gab er ein Lehrbuch des liturgischen Gesanges für die Diözese Rheims heraus, welches später noch in mehreren Auflagen erschien.

Harmonie. Die Grundbedeutung dieses Wortes ist: Uebereinstimmung und schöne Ordnung der einzelnen Theile eines Kunstwerkes, und auf die Muik übertragen bedeutet Harmonie 1. die Vereinigung mehrerer für sich bestehender und ihrer äusseren Erscheinung nach ganz verschiedenen Töne zu einem Haupt- oder Gesammtklange, d. h. einem Accorde; desshalb werden Accorde auch Harmonieen genannt, z. B. Septimenharmonie. Nach der Lage der Accordtöne spricht man von einer engen oder weiten (zerstreuten) Harmonie (oder Lage). Eng wird sie genannt, wenn z. B. bei einem vierstimmigen Accord die drei oberen Stimmen so nahe beisammen liegen, dass kein zum Accord gehörender wesentlicher Ton mehr Platz zwischen ihnen hat (a); im gegentheiligen Falle heisst sie weit (b).



Mit den dissonirenden Accorden, welche auch Harmonien sind, darf die Disharmonie nicht verwechselt werden, welche ein fehlerhaftes Verhältniss der zu einem Accord vereinigten Intervalle oder eine fehlerhafte Zusammenfügung von Accorden darstellt. 2. Harmonie bedeutet auch das aus der Natur der Consonanzen hervorgehende Verhältniss des einen Tons zum andern, oder das Zusammenfliessen mehrerer Töne in einen; hiernach gibt es eine reine, vollkommene Harmonie mit ihren Nebenbegriffen und Abstufungen. So erkennen wir dem Dreiklang, weil er aus den consonirendsten Intervallen besteht, die reinste und vollkommenste Harmonie zu, dem Nonenaccord die wenigst reine und vollkommene. 3. Harmonie bedeutet auch noch die Beschaffenheit eines Tonstückes, insofern es, in seinen Grundlinien betrachtet, als eine Folge von Accorden angesehen wird, oder — was dasselbe ist — das Verhältniss der einzelnen Bestandtheile eines ganzen Tonstückes sowohl zu einander, unter sich, als zu der dem ganzen Tonstück und seinem Charakter zuGrunde liegenden Idee; also die gehörige Uebereinstimmung, den geordneten Zusammenhang unter den einzelnen Theilen des Tonstückes, Einheit in der Mannigfaltigkeit. Hiebei handelt es sich um die Accordverbindung und um die Uebereinstimmung der grössern oder kleinern Absätze eines ganzen Tonwerkes, die gleichsam als einzelne Redetheile und Abschnitte des gesammten musikalischen Redevortrages angesehen werden müssen.

Ueber alles diess hat die Lehre von der Tonsetzkunst Aufschluss zu geben, deren erster Theil die Harmonik umfasst, d. h. denjenigen Theil der musikalischen Grammatik, der sich mit der Lehre von den Intervallen, Tonleitern, Tonarten, Tongeschlechtern, Consonanzen und Dissonanzen u. s. w. beschäftiget. Der zweite Theil ist die Harmonielehre, welche alle in der Musik vorkommenden Tonverbindungen in sich fasst, d. h. welche sich mit den Accorden, deren Verwendung zu Modulationen u. s. w. beschäftigt. Ein dritter Theil lehrt die musikalischen Formen handhaben, d. i. die Harmonie, wie wir sie in ihrer dritten Bedeutung aufgefasst haben, vereint mit der musikalischen Aesthetik, die Behandlung der einzelnen Singstimmen und Instrumente oder in ihrer Vereinigung.

Harmoniesystem. Während bei den alten Griechen der Name „Harmonie" der Ausdruck für Octave war, und in der klassischen Zeit griechischer Musik damit die Octavgattungen bezeichnet wurden, obwohl ihnen der Wohlklang zweier zugleich erklingender Töne (Consonanz) nicht unbekannt war, bedentete den Musikern des Mittelalters dieser Name überhaupt die Gesangsmusik. So spricht sich schon der heilige Isidor („armonica, quae ex vocum cantibus constat") aus und nach ihm die anderen Tonlehrer. Im 13. Jhdt. wird unter Musica armonica

nicht mehr blos der einfache, unisone Gesang (mus. arm. simplex), sondern auch schon der mehrstimmige (arm. multiplex), die Diaphonie, das Organum verstanden. Nach und nach ward der Begriff von mehrstimmigem Gesange als der vorzüglichere dem Worte „Harmonie" gegeben, so dass im 16. und 17. Jhdt. die Tonsetzer manche ihrer Compositionen „Harmoniae sacrae" etc. betitelten. Obwohl im 16. Jhdt. die Kunst der Behandlung mehrerer gleichzeitiger Stimmen schon zu einer grossen Höhe gestiegen, und die Theorie des Contrapunktes in mehreren trefflichen Werken bearbeitet erschien, so wurde doch an eine eigentliche systematische Harmonielehre noch nicht gedacht, um so mehr, da sich die Composition nur in dem Kreise der Kirchentonarten bewegte und den meisten Compositionen eine auf solche Tonalität basirte Melodie, cantus firmus, zu Grunde lag, wovon die Wahl der Cadenzen bestimmt wurde; sonst war der harmonische Zusammenklang verschiedener Stimmen im Wesentlichen nur auf harte und weiche diatonische Dreiklänge und Sextaccorde beschränkt. Alle anderen später üblich gewordenen Accorde kamen nicht als selbstständige, sondern nur als gleichsam zufällige, aus Vorhalten entstandene vor. In den Lehrbüchern war die Umkehrung wohl auf Intervalle, aber noch nicht auf Accorde angewendet, es wurden auch nicht die Accorde aufgeführt, sondern nur Regeln gegeben, wie man bei mehrstimmigen Zusammenklängen zu verfahren habe. Diese Regeln, welche durch Beobachtung und durch ein wohlgeübtes Tongefühl ihre Vervollkommnung fanden, waren aber keineswegs blos auf das Wohlgefühl des Ohres und auf Willkühr gegründet, sondern aus den mathemathischen Verhältnissen der Klänge, aus den betreffenden Octavenreihen und ihrer Tonalität abgeleitet. Die Theoretiker begnügten sich, das festzustellen, was in der Praxis sich als richtig bestätigt hatte, ohne noch um den Grund dieser harmonischen Verbindungen Nachforschungen zu unternehmen. Als am Schlusse des 16. Jhdts. die Begleitung des Gesanges (oft einer einzigen Singstimme) mit der Orgel oder dem Clavier auftauchte (vgl. Viadanna), sah man sich genöthigt, dem Organisten die Harmonietöne, welche er über den ihm vorgelegten Bassnoten (basso continuo) zur Begleitung zu spielen hatte, anzudeuten, was durch darübergesetzte Ziffern (Generalbassschrift) geschah. Diess waren die Anfänge der wissenschaftlichen Behandlung der Harmonie. So viel nun hiefür im 17. und Anfangs des 18. Jhdts. gearbeitet wurde, zog man doch weniger die wissenschaftliche Begründung der Accorde, als die harmonische Beziehung derselben auf einander in den Kreis der Untersuchungen, und von Viadanna, dem grossen Beförderer des Generalbasses und dem Strassburger Theologie-Professor Jos. Lippius, der vielleicht als der erste die „Trias harmonica" in seiner „Synopsis musicae novae" (1612) theoretisch feststellte, bis zu Tartini und Rameau verfliesst ein ganzes Jahrhundert. Erst im Anfang des vorigen Säculum suchte man nach einem wissenschaftlichen Gesichtspunkte der Harmonie, nach einem Systeme derselben. Tartini war ohne Zweifel der erste, welcher ein Princip entdeckte, auf welchem er ein Harmonie-Lehrgebände aufführen konnte, nämlich das Phänomen des dritten aus zwei andern gegebenen Tönen hervorgehenden Tones; er beobachtete nämlich, dass eine auf der Violine rein gegriffene und stark genug gespielte Terz, die grosse Terz unter dem Grundton erklingen lasse. Glücklicher als er (sein System fand keine Aufnahme) war der Franzose Rameau. Aus den Schriften von Mersenne, Descartes

und Zarlino ward er mit den Aliquoten eines Tones bekannt und durch Annäherung derselben im Umfang einer Octave ergab sich ihm auf die natürlichste Weise der vollkommene Dreiklang oder Perfectaccord, und so hatte er eine Grundlage für ein Harmoniegebäude gefunden, die er nun nach allen Richtungen hin auszubeuten suchte. Um die andern Accorde zu gewinnen, fügte er theils nach oben, theils nach unten dem grossen Dreiklang eine Terz hinzu, und er fand, den obersten Ton (Quint) hinweglassend, den kleinen Dreiklang; so auch den Septimenaccord durch Hinzufügung einer Oberterz, und so fort den Nonenaccord u. dergl. Er wendete ferners auch die Umkehrung der Accorde an. Um auch die Verbindung der Accorde, ein regelrechtes Harmoniegefüge zu berücksichtigen, erdachte er die Theorie vom Fundamentalbass, welche aber nur Theorie bleiben konnte. Obwohl seinem System, das d'Alembert später klarer darzustellen und zu verbessern suchte, grosse Mängel anhafteten, so wird sein Verdienst, die wissenschaftliche Begründung der Harmonie versucht zu haben, dadurch nicht geschmälert. Er gab den Anstoss, dass bald in Frankreich, Deutschland und Italien gelehrte Musiker an gleiche Arbeiten sich machten und mehr oder minder dem Rameau'schen Systeme folgend, Treffliches für den Ausbau einer wissenschaftlichen Harmonik leisteten, so z. B. Marburg, Sorge, Kirnberger, Matini, Valotti mit seinem Schüler, dem Abbé Vogler u. a. In neuester Zeit trat endlich Moritz Hauptmann mit einem neuen, alle bisherigen überragenden Systeme hervor, welches er in seinem trefflichen Buche „Die Natur der Harmonik und Metrik" (Leipzig, 1853) vollständig darlegt und worin er die inneren Beziehungen der Töne, Accorde und Tonarten als Princip und einigendes Band aufstellt.

Häser, August Ferdinand, geb. den 15. Oct. 1779 zu Leipzig, war eine Zeit lang Professor der Mathematik in Lemgo, 1815 Subconrector des Gymnasiums daselbst, bis er 1817 den ehrenvollen Ruf erhielt, einen neuen Hoftheaterchor in Weimar zu organisiren und zugleich dessen Direction zu übernehmen. Um diese Zeit veröffentlichte er einen „Versuch einer systematischen Gesangslehre" und eine vollsändige „Chorgesangschule" (Mainz bei Schott, 1833), von denen das erstere auch in's Französische übersetzt wurde. 1829 wurde er zum Musikdirector an der Hauptkirche zu Weimar angestellt und viele Auszeichnungen von seinem Fürsten und mehreren Musikgesellschaften und Akademien ehrten seine grossen Verdienste. Er starb am 1. Nov. 1844. Von seinen Compositionen sind viele im Druck erschienen; auch für kirchlichen Gebrauch arbeitete er Einiges: mehrere Messen, Requiem, Psalmen.

Hasler oder **Hassler** Johann Leo (Leonhard), geb. 1564 zu Nürnberg, erhielt nebst seinen Brüdern Jakob und Caspar den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater Isaak H., der aus Böhmen stammte und Musicus war, und ging 1584, als er dem Unterrichte des Vaters entwachsen war, nach Venedig, um seine weitere Fortbildung in der Composition bei Andreas Gabrieli, dem berühmten Meister, zu erhalten, und hier schloss er mit dessen Neffen, Johannes Gabrieli, den innigsten Freundschaftsbund, der diese von gleicher Gesinnung und Begeisterung für die Kunst erfüllte Herzen bis zum Tode einte. Nach seiner Rückkehr aus Italien 1585 nahm ihn Graf Octavian Fugger zu Augsburg, welcher eine der vorzüglichsten Musikcapellen Deutschlands unterhielt, als Organisten in seine Dienste. Gegen Ende

des Jahrhunderts galt H. als der grösste Organist Deutschlands. Hier in Augsburg war es, wo die schöpferische Thätigkeit des Meisters einen sichtbaren Aufschwung gewann und sich am fruchtreichsten entfaltete. Aus dieser Periode datiren die bedeutendsten seiner Tonwerke, welche gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jhdts. in Augsburg und Nürnberg gedruckt wurden, so seine berühmten 4stimmigen Canzonetten und 4—5stimmigen Motetten, Madrigalen, Messen u. s. w. Im Jahre 1602 kam er an den Hof Kaiser Rudolph II. nach Prag, woselbst er zur Auszeichnung seiner Verdienste um die Kunst in den Adelsstand erhoben wurde. Ueber die spätern Schicksale unseres Meisters liegt einiges Dunkel gebreitet, indem einerseits angenommen wird, dass er bis zum Tode des Kaisers (1612) in Prag geblieben sei, nach anderseitigen Angaben aber wäre er 1608 in churfürstlich sächsische Dienste getreten. Er starb am 8. Juni 1612, welches auch das Todesjahr seines treuesten Freundes Joh. Gabrieli war. — „Die Schreibart dieses Meisters (sagt Proske) im Figuralsatze vereinigt in sich das Höchste und Schönste, was deutsche und italienische Kunst jener Zeit zu leisten vermochte. Bei reichster Gedankenfülle sehen wir ihn immer klar, bestimmt und fest; innerlich gehaltvoll, schwunghaft und wirksam nach aussen, besonders im mehrchörigen Satze. Neuere Bahnen betrat er vorsichtiger als der jüngere Gabrieli, er hielt zwischen diesem und dem gemeinsamen grossen Lehrer Andr. Gabrieli die Mitte. Ein edler Wetteifer dieser jungen Künstler unter sich ist jedoch nicht zu verkennen; den sichersten Beweis davon liefert eine Sammlung der grossartigsten Musiksätze, welche nach dem Tode dieser Meister erschien, (nämlich die schon im Artikel „Gabrieli“ berührten „Reliquiae . . .,“) deren Kunstgehalt zu solcher Höhe gesteigert ist, dass man vor Staunen und Bewunderung nicht zu entscheiden vermag, welchem von Beiden der Preis gebührt.“ — Jakob Hassler, der zweite Bruder, geb. 1566, starb zu Hechingen als Organist des damaligen Grafen von Hohenzollern. Auch er wird zu den besten Organisten seiner Zeit gezählt, und viele seiner Werke, Messen, Psalmen (besonders ist zu nennen Ps. 51) erschienen von 1601 bis 1608 in Nürnberg. — Caspar Hassler, der dritte Bruder, stand als Künstler Leo am nächsten. Von 1587 bis 1618, in welchem Jahre er starb, war er Organist zu Nürnberg. Arbeiten von ihm finden sich in der von ihm 1598 zu Nürnberg herausgegebenen Sammlung: „Symphoniae sacrae, 5—16 Stimmen“; 1600 erschien noch ein zweiter Theil dazu; darin sind auch Werke anderer Componisten enthalten.

Hauptmann, Lorenz, geb. den 15. Jan. 1802 zu Grafensulz in Niederösterreich, leistete schon in seinem 12. Jahre Bedeutendes im Orgelspiel. Bis zum 24. Jahre war er Lehrer, ging dann nach Wien, wo er die Organistenstelle am Theresianum und an der Paulanerkirche erhielt, studirte unter Seyfried die Composition und wurde später Chordirector an der Augustiner Pfarrkirche der Vorstadt Landstrasse. Componirt hat er Messen, Gradualien und andere Kirchensachen, Orgelstücke und gute instructive Solfeggien.

Hauptmann, Moritz, geb. den 13. Oct. 1792 zu Dresden, konnte erst im 18. Jahre seiner überwiegenden Neigung zur Tonkunst folgen und studirte unter Spohr zu Gotha Violinspiel und Composition. Längere Zeit hielt er sich in Russland auf, lebte dann wieder als Violinlehrer in Deutschland, bis er 1842 an Weinlings Stelle die Cantor- und Musiklehrerstelle an der Thomasschule zu Leipzig erhielt. 1843 wurde

er bei der Gründung des Musikconservatoriums zum Lehrer des Contrapunktes und der Fuge bestellt. Durch seine wissenschaftliche und künstlerische Thätigkeit hat er sich zu dem grössten Theoretiker des 19. Jhdts. emporgeschwungen. Die Resultate seiner tiefen Studien legte er in seinem inhaltschweren Buche „Die Natur der Harmonik und Metrik" (Leipzig, 1853) nieder, welches die Universität Göttingen veranlasste, den verdienten Mann mit der philosophischen Doctorwürde auszuzeichnen. Durch das Studium der alten und neuren Tonmeister befähigte er sich auch zum gediegenen Tonsetzer und vermochte die tiefen Gefühle seines Innern im vollendetsten technischen Ausdrucke zu geben, in klarster Gestalt äusserlich zu fassen und zu fixiren bei höchster Reinheit des Satzes. Von seinen Compositionen seien genannt 2 Messen (eine a capella, die andere instrumentirt), einige Cantaten, zahlreiche Motetten, geistliche Gesänge und Lieder zu 4 Stimmen, dann einige Instrumentalcompositionen für Violin und Clavier. Ueberall strebte er aber darnach, nicht für den Künstler und Kunstkenner allein, sondern für die Menschen zu schreiben nach seinem Ausspruche: „Das Höchste der Kunst ist überall nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für Menschen." Er starb den 3. Jan. 1868.

Haydn, Joseph, der Schöpfer der neuern Symphonie und des Quartetts, von welchem der Aufschwung der deutschen Instrumentalmusik seinen Ausgang genommen, ward geboren den 31. März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich, nahe der ungarischen Grenze. Da die Biographie dieses grossen musikalischen Genius bekannt und überall zu treffen ist, beschränken wir uns nur auf die Hervorhebung der bedeutendsten Momente seines Lebens. Die erste Bildung seiner vortrefflichen musikalischen Anlagen erhielt Haydn durch den Schuldirector in Haimburg, wo er Gesang und fast alle Saiten- und Blasinstrumente erlernte, insoweit es einem 9jährigen Knaben möglich ist. Dann kam er als Singknabe auf den St. Stephansdomchor in Wien, wo der Capellmeister Reutter vortheilhaft auf ihn einwirkte; aber seine hauptsächlichste Belehrung in theoretischer Hinsicht schöpfte er aus Mattheson's vollkommenem Capellmeister und aus Fux's „Gradus ad Parnassum" und übte sich fortwährend im Componiren. In seinem 16. Lebensjahre musste er, da seine Stimme brach, das Capellhaus verlassen und war nun in vollster Aermlichkeit auf Unterrichtgeben angewiesen. Nebenbei betrieb er aber in rastlosem Eifer die theoretische und practische Pflege seiner Kunst. Grossen Gewinn für die Composition schöpfte er aus dem nicht eben angenehmen Bedientenverhältniss zu Porpora, in welches ihn sein armes Leben genöthigt hatte. Um 1751 componirte er sein erstes Quartett, welches Beifall gewann und dadurch ermuntert schritt er nun auf der Künstlerlaufbahn unaufhaltsam fort. 1759 erhielt er endlich als Musikmeister des Grafen Morzin in Wien eine sorgenfreie Existenz; 1760 trat er in gleicher Stellung mit 400 fl. Gehalt in die Dienste des Fürsten Esterhazzi, wo er bis zur Auflösung der fürstlichen Capelle 1790 verblieb. Innerhalb dieser 30 Jahre schuf er die meisten seiner Sinfonien, das Oratorium „Die Rückkehr des Tobias", viele Messen und andere Kirchenwerke und mehrere Opern; auch fällt in diese Zeit (1785) die Composition der „Sieben Worte des Erlösers", von einem Domherrn aus Cadix bestellt und ursprünglich für Instrumentalmusik componirt, wozu erst später ein Canonicus aus Passau den Text dichtete. Nach dem Tode des

Fürsten Esterhazzi begann die Periode seiner grössten Schöpfungen. Bei einem zweimaligen längeren Aufenthalte in London componirte er unter andern die 12 sogenannten englischen Sinfonien und erfuhr überall die grössten Ehrenbezeugungen; die Universität Oxford ernannte ihn zum „Doctor der Musik." Von London brachte er auch den Text zu seinem Oratorium „Die Schöpfung" mit, welches am 19. März 1799 zum ersten Male in Wien aufgeführt wurde, von wo es bald in alle Welt ausging. Darauf nahm er sein letztes Oratorium „Die Jahreszeiten" in Angriff, vollendete es in 11 Monaten und brachte es am 24. April 1801 zur Aufführung. Das war seine reichste und letzte grössere Arbeit; die Kräfte begannen nun allmälig zu schwinden. Am 31. Mai 1809 entschlummerte der greise Tonkünstler in gänzlicher Entkräftung. — Unter seinen Compositionen werden 15 Messen und 10 kleinere Kirchenstücke aufgezählt, welche lange Zeit als Meisterstücke der Kirchenmusik gepriesen wurden. Diese irrthümliche Meinung konnte sich festsetzen, da die Neuheit und der Glanz der durch Haydn, (Mozart und Beethoven) zu so hohem Aufschwung gebrachten Instrumentalmusik Alles bezauberte und verblendete, so dass die Vocalmusik in den Schatten gedrängt wurde; ferner trug dazu die Verflachung des religiösen und kirchlichen Sinnes, den die unchristliche Philosophie überall mit Erfolg betrieb, dazu bei, dass man den kirchlichen Geist bei Seite setzte und mit subjectiv für andächtig gehaltenen Gefühlen und Producten den lieben Gott ächt zu ehren wähnte. Die Kirchenmusiken Haydn's sind eben auch nichts anderes als Kinder seiner Zeit, und es geschieht seinem Tonkünstlerruhme kein Abbruch, wenn ein wiedererwachtes religiös-kirchliches Bewusstsein seine Messen blos für rein musikalische, keineswegs aber für k i r c h l i c h - musikalische Kunstprodukte erklärt. Haydn theilt damit das Schicksal aller Kirchencompositeure seiner und der nachfolgenden bis auf die neueste Zeit — mit sehr wenigen Ausnahmen. Ein treffendes Urtheil fällt Ambros („Culturhistorische Bilder"), wenn er sagt: „Dass es unter Mozart's Messen einige Knabenarbeiten und apocryphe gibt, ist gewiss; die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes J. Haydn ist bekanntlich noch viel weltlicher; sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat schon zu Haydn's Zeiten (Fürstbischof Graf zu Hohenwart verbot deren Aufführung zu Wien) Anstoss erregt. Die Antwort des frommen Greises an Carpani: „Wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freude und da hüpfe denn seine Musik mit" — ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Componisten zu versöhnen. Die Subjectivität des Componisten und die Zurückschiebung des Textes ist nirgends stärker hervorgetreten, als bei Haydn. Wie objectiv-gottesdienstlich ist dagegen die Musik Palästrina's!" —

Haydn, M i c h a e l, jüngerer Bruder der Vorigen, geb. zu Rohrau den 14. Sept. (nach Einigen den 11. Sept.) 1737, wurde 1763 Capellmeister des Bischofs von Grosswardein und 5 Jahre nachher Conzertmeister und Musikdirector zu Salzburg, wo er neben Mozart wirkte und auch in dieser Stellung bis an sein Lebensende, den 10. Aug. 1810 verblieb. Er war nicht nur heimisch in allen Fächern der Musik, und hatte Alles in sich aufgenommen, was damals in Deutschland und Italien in der Tonkunst zu Recht bestand, sondern er verarbeitete Alles nach seiner Eigenthümlichkeit. Er hatte zwar nicht die Genialität wie sein

Bruder, aber er leistete immerhin Anerkennenswerthes, besonders im Fache der kirchlichen Tonkunst, in welcher ihm selbst sein Bruder Joseph und Mozart die Superiorität über ihnen zuerkennen. Wie er als Mensch ruhig, aber kräftig, bescheiden, aber fest, äusserst sorgfältig, aber keineswegs kleinlich war, so zeigte er sich auch in seinen Compositionen. Seine Eigenthümlichkeit war vermittelnder, ausgleichender Art, und ging besonders darauf hinaus, die so verschiedenartigen Behandlungs- und Schreibarten damaliger, vorzüglicher Meister Deutschlands und Italiens im Geiste möglichst zu verbinden, wesshalb es nicht auffallen kann, dass auch seine Kirchencompositionen viel weltlichen Beigeschmack zeigen. Seine Compositionen sind zahlreich; ausser vielen weltlichen Stücken schrieb er viele Messen, eine Unzahl von Gradualien und Offertorien, mehrere Litaneien, Vespern u. s. w., welche jetzt grosseutheils ausser Gebrauch gesetzt sind, da die Instrumentirung sehr zopfig ist.

Hèle, Georges de la, ein niederländischer Tonkünstler, geb. in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., war Musikmeister an der Cathedrale zu Tournay und ging von da nach Madrid als Capellmeister Philipps II. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Helpericus, Mönch zu Hirschau, um 894, reich an Talenten, wohl erfahren in allen Wissenschaften, schrieb unter anderm auch mehrere Werklein über Musik, von denen Gerbert in seinen Script. eccl. mus. tom. II. p. 33 uns Einiges aufbewahrt hat, und verfasste selbst mehrere Gesänge zu Ehren der Heiligen.

Hemlolius (numerus) bedeutet das Verhältniss 2:3 (Quint).

Herbeck, Johann, geb. zu Wien 1831, gewann seine erste gründliche Musikbildung als Sängerknabe im Stifte Heiligenkreuz daselbst durch Ludw. Rotter's Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkte. Nachdem er das Gymnasium absolvirt und noch 3 Jahre Jurisprudenz studirt hatte, übernahm er die Chordirection bei den Piaristen in der Josephstadt und widmete sich fortan ganz der Musik. 1856 wurde er Chormeister des wiener Männergesangvereins, 1858 Professor für Männergesang am Conservatorium und 1859 mit der artistischen Direction der Gesellschaft der Musikfreunde betraut. Anerkannt ist seine vorzügliche Tüchtigkeit als Musikdirector, aber auch als Componist leistete er bereits Vieles; Kirchensachen, Sinfonien, Quartetten u. dergl. werden belobt, und namentlich seine neueste Messe, welche am 13. Mai 1866 zum ersten Male aufgeführt wurde, veranlasste einen Correspondenten der „Freien Presse" zu behaupten, dass er als Kirchencomponist keinen Rivalen in Oesterreich habe. Darin soll sich in gleicher Weise Herbeck's Verständniss der alten Italiener, sowie ein gründliches contrapunctisches Studium Bach's bekunden und aus dem Orchester die vollständige Herrschaft über den Besitz der gegenwärtigen Instrumentalkunst hervorleuchten. 1866 geschah seine Ernennung zum Capellmeister der Hofburgcapelle.

Heritier, Jean l', ein französischer Componist, welcher in der ersten Häfte des 16. Jhdts. lebte. Von seinen Compositionen sind zwei Motetten in die Sammlung von P. Attaignant (Paris, 1534) aufgenommen. Auch P. Aaron citirt eine Motette von ihm.

Hermann, mit dem Beinamen Contractus, der Lahme, weil er von der Gicht so gelähmt war, dass er ohne Beihülfe seine Lage nicht verändern konnte, war einer der berühmtesten Gelehrten und vorzüg-

lichsten Geschichtschreiber, sowie der tüchtigste Tonkünstler des 11. Jhdts. Geboren den 18. Juli 1013, aus dem Geschlechte der Grafen von Vehringen in Schwaben, kam er in seinem 7. Jahre in die Klosterschule zu St. Gallen, wo er sich besonders in den mathematischen Wissenschaften, in der Astronomie, Geometrie und Musik auszeichnete. Im 30. Jahre trat er in den geistlichen Stand und lebte fortan im Kloster Reichenau, wo er trotz seiner Gebrechlichkeit das Amt eines Lehrers verwaltete und der Kunst und Wissenschaft oblag. Von seinen körperlichen Leiden niedergedrückt starb er schon im 41. Jahre am 24. Sept. 1054, auf dem väterlichen Gute Aleshausen (Alschhausen bei Biberach). Neben seiner vorzüglichen Chronik und ein paar astronomischen Schriften schrieb er auch ein Werk „De Monochordo" (Gerbert, Script. II. pag. 125). Er dichtete und componirte viele Kirchengesänge, namentlich einige Sequenzen oder Prosen von vorzüglicher Schönheit, welche Schubiger in sein Werk „Die Sängerschule St. Gallen" aufgenommen hat. Er wird auch von Einigen für den Verfasser der Kirchengesänge „Salve Regina" und „Alma redemtoris" gehalten.

Hesse, Adolph Friedrich, geb. den 30. Aug. 1809 zu Breslau, bildete sich im Orgelspiel und der Composition unter Berner und Spohr, und wurde 1831 erster Organist bei St. Bernhardin in Breslau und königlicher Musikdirector, als welcher er am 5. Aug. 1863 starb. Er ist anerkannt einer der bedeutendsten Organisten der Neuzeit; seine Orgelcompositionen zeichnen sich durch treffliche Arbeit, Fluss und Wohlklang aus. Ausser 36 Heften Orgelcompositionen verschiedenen Inhalts hinterliess er 4 grosse Sinfonien, 4 Ouverturen, einige Quartette, 1 Oratorium „Tobias" u. a.

Hexachord, eigentlich die grosse Sext oder ein Instrument von 6 Saiten, dann besonders diejenige Reihe von sechs diatonischen Tonstufen, aus welchen das sogenannte Guidonische Tonsystem sich aufbaute und welche mit den 6 Sylben ut, re, mi, fa, sol, la bezeichnet wurden.

Heilicka, Aloys, geb. zu Wildenschwert in Böhmen, den 21. März 1826, erhielt seine erste musikalische Bildung im Augustinerkloster zu Alt-Brünn, wohin der 10jährige Knabe als Discantist kam, bildete sich dann in der Prager Organistenschule zum Organisten und wurde als solcher 1849 in seiner Vaterstadt angestellt. Er componirte ein Oratorium „Das verlorne Paradies", 10 Messen, 3 Requiem, viele Psalmen und Litaneien. Seine Werke sollen sich durch Schwung und Innigkeit auszeichnen.

Himmelfahrt Christi, Festum Ascensionis Domini. 40 Tage nach dem Osterfeste, an einem Donnerstage, feiert die Kirche das Gedächtniss der Himmelfahrt des Herrn, wenn gleich festlich, doch mit minder glänzendem Ritus als das hl. Weihnachts- und Osterfest. In früheren Jahrhunderten (und jetzt noch in Frankreich) ging der Messe eine feierliche Prozession ausser der Kirche voraus, wobei Reliquien der Heiligen mitgetragen und nebst verschiedenen den Evangelien entnommenen Responsorien oder Antiphonen auch der Preisgesang Fortunat's „Salve festa dies" abgesungen wurde. Die Prozession selbst sinnbildete den Gang der Apostel zum Oelberge, von dem aus der Herr sich zum Himmel erhob. Ehemals war diesem Tage eine eigene Sequenz: „Rex omnipotens die hodierna" zugetheilt.

An manchen Orten hat sich aus den früheren Zeiten eine bildliche Darstellung der Himmelfahrt Christi erhalten. Nach der Non (resp.

vor der Vesper) begibt sich der Clerus im Festornate in die Mitte der Kirche, wo eine Statue des Heilandes auf einem kleinen Altar bereitet ist, um in die Höhe gezogen werden zu können. Nach dem feierlich durch den Diacon abgesungenen Evangelium stimmt der Celebrant dreimal mit jedesmal erhöhter Stimme den Vers an: „Ascendo ad Patrem meum etc." und der Chor setzt ihn fort mit „Deum meum et Deum vestrum, alleluja." Hierauf wird das Bild in die Höhe gezogen, und nach dem Verschwinden desselben über dem Gewölbe singt der Celebrant die Oration; nach dem festlich gesungenen „Benedicamus Domino" beginnt die Vesper.

Hobrecht, Jakob, ein Componist aus der zweiten niederländischen Schule, geb. um 1430, gest. 1507, war zuerst C.-M. zu Utrecht, dann von 1491 an zu Antwerpen und erwarb sich durch seine Compositionen, welche fast durchweg einen Zug strenger Erhabenheit zeigen, die höchste Achtung bei seinen Zeitgenossen. „Unter den Meistern vor Josquin, sagt W. Ambos, ist er die mächtigste Erscheinung, und der Tonsatz bei ihm schon beträchtlich entwickelter, die Harmonie volltöniger als bei Okeghem, mit dem er übrigens alle Eigenheiten der Schule, alle Feinheiten, Spitzfindigkeiten und Satzkünste gemein hat." Von seinen Werken hat Petrucci unter dem Titel „Misse Obrecht" 1503 zu Venedig 5 Messen veröffentlicht, und andere Messen dieses Meisters finden sich in Sammlungen dieser Zeit. Eine Anzahl bedeutender Motetten hat Petrucci in seine grosse Motettensammlung aufgenommen, einzelne treffen wir auch bei Glarean, Rhau u. a.; ausserdem kennt man noch Lieder (kleine Motetten) von ihm, und eine „Passio D. N. J. Ch. secundum Matth." 4 voc.

Hochbrucker, P. Cölestin, geb. den 10. Jan. 1727 zu Tagmersheim in Bayern, studirte zu Neuburg und Freising. In letzterer Stadt wurde er mit Cammerloher bekannt, der ihn in der Composition unterwies. 1747 trat er in's Benedictinerkloster Weihenstephan ein, wo er 1752 die Priesterweihe empfing. Er starb 1803 und hinterliess den Ruf eines vortrefflichen Orgel- und Harfenspielers und geschätzten Componisten.

Hofer, Andreas, in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., Vicecapellmeister und Chorregent am Dom zu Salzburg, gab 1677 daselbst heraus: „Ver sacrum seu flores musici 5 vocibus et totidem instrumentis producendi et pro offertoriis potissimum servaturi ad occurrentes per annum festivitates cum quibusdam pro communi."

Hoffmann, Karl Julius Adolph Hugo, geb. den 16. Febr. 1801 zu Ratibor, erhielt von seinem Vater, welcher Regenschori war, frühzeitig Unterricht in der Musik, so dass er schon in seinem eilften Jahre im Componiren von Kirchensachen sich versuchte. 1821 bezog er die Universität und betrieb neben Philosophie und Philologie fleissig Musik. Unterricht ertheilte ihm Berner und mit Schnabel pflegte er vertrauten Umgang. Nach einigen Reisen erhielt er die Direction der Capelle des Grafen von Reichenbach zu Goschütz, 1830 ward er Chordirector der katholischen Hauptkirche zu Oppeln. Was ihm am meisten Namen gemacht hat, ist das Werk: „Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens von 960—1830", welches 1830 bei Aderholz in Breslau erschien. Ausser vielen Aufsätzen in musikalische Zeitschriften verfasste er auch eine „Literatur der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts", eine „Geschichte der Musik bei den Troubadours, Provençalen und Minnesängern", eine „Geschichte des Meistergesanges", „Die Musik der Griechen und Römer" u. dgl. Von

Compositionen sind ausser mehreren weltlichen Compositionen zu nennen seine Melodien zu dem oppeln'schen christlichen Gesangbuch (83 Choräle seiner eigenen Composition), vierstimmige geistliche Gesänge u. a.

Hoffmann, Johann, ein berühmter Componist und Organist des 16. Jhdts., stand in der ersten Hälfte desselben in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle, wo er auch zu dem Gesangbuch von Mich. Vehe mit W. Heintz Melodien componirte. Weiter ist nichts mehr von ihm bekannt und vorhanden.

Hoffmann, Leopold, geb. um 1730 zu Wien, wurde von den besten Meistern in der Musik unterrichtet. 1764 wurde er Capell-M. an dem St. Stephanskirche in Wien und kaiserlicher Hofcomponist und starb 1782. Sein Nachfolger war Albrechtsberger. Als Instrumentalcomponist erwarb er sich bedeutenden Ruhm; auch schrieb er Manches für die Kirche.

Hofhaimer Paul, Kaiser Maximilians I. berühmter Hofmusikus und Organist, geb. 1459 zu Radstadt an der Grenze von Steyermark, und gest. 1537 zu Salzburg in seinem eigenen, nach ihm benannten Hause, wird als der gelehrteste Componist und kunstreichste Orgelspieler seiner Zeit gerühmt, welcher in einem Zeitraume von 30 Jahren durch keinen Nebenbuhler verdunkelt werden konnte. Seine Arbeiten halten, nach dem Zeugnisse des Luscinius, immer die wahre Mittelstrasse, correkt und bei aller tiefen Gründlichkeit dennoch stets gefällig, blühend und grossartig stylisirt. Er setzte viele Kirchenstücke, Choräle, die Oden des Horaz, Lautenstücke, 3, 4 und 5stimmige canonische und contrapunktische Gesänge u. s. w., von welchen die wiener Hofbibliothek fünf handschriftliche Quartbände besitzt. An seinem Orgelspiel wird die grosse Gewandtheit auf dem Manual wie auf dem Pedal und seine Fertigkeit in der Durchführung auch der schwersten Themate gerühmt. Und alles das hatte er, da ihm nie ein ordentlicher Musikunterricht zu Theil wurde, durch sich selbst erworben. Er entwarf auch nach eigenen Grundsätzen feste Regeln für die Setzkunst. Sein kunstliebender Monarch erhob ihn zum Lohn für seine Verdienste in den Adelstand und 1515 erhielt er den Ritterschlag. Sein Ruhm drang auch in's Ausland, und von allen Ländern kamen Viele, um den ausserordentlichen Meister zu hören und seinen Unterricht zu geniessen.

Hoffmeister, Franz Anton, geb. zu Rothenburg am Neckar im Jahre 1754, studirte zu Wien die Rechte, aber durch die Tonkunst angezogen, widmete er sich alsbald ganz derselben. Später wurde er Capellmeister in Wien und legte eine Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung daselbst an. 1798 begab er sich auf Reisen und liess sich einige Zeit darauf in Leipzig nieder, wo er das „Bureau de Musique" mit dem Organisten Kühnel gründete, eine Verlagsbuchhandlung, in der so treffliche Werke erschienen sind und noch erscheinen. 1805 sagte er sich von allen Handlungsgeschäften los, begab sich nach Wien und lebte einzig der Kunst. Von dem, was er in dieser Zeit bis zu seinem Tode, den 10. Febr. 1812 componirte, ist fast gar nichts bekannt geworden. Er schrieb während seines Lebens erstaunlich viel, fast in allen Gattungen der Musik und für alle Instrumente, für die Kirche, wie für das Theater, aber obwohl seine Compositionen einst wegen ihrer Natürlichkeit und ihres ansprechenden Charakters beliebt waren, so sind sie jetzt doch beinahe ganz vergessen, da sie keinen tieferen, eigentlich künstlerischen Inhalt haben.

Hofmeister. Friedrich, geb. im Jahre 1781, Gründer der bekannten und bedeutenden Musikalienhandlung gleichen Namens in Leipzig. Diese besteht seit dem März 1807 und wird seit 1852 von seinen beiden Söhnen Adolph und Wilhelm fortgeführt.

Hollander, Christian, ein Contrapunktist des 16. Jhdts. aus Holland gebürtig, stand in Diensten der Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II. Man hat von ihm 4 bis 8stimmige geistliche und weltliche Gesänge mit Instrumentalbegleitung, die 1570 zu München erschienen, und dreistimmige Motetten, welche erst 1573 durch Johann Pichler von Schwandorf gesammelt und herausgegeben wurden. — Ein anderer H. Sebastian, geb. zu Dortrecht am Ende des 15. Jhdts., war Capell-M. des Herzogs Wilhelm I. von Bayern, und Vorgänger Orlando Lasso's in diesem Amte.

Holzbauer, Ignaz, Sohn eines Lederhändlers zu Wien, geb. 1711, suchte als Knabe seine Neigung zur Musik, die von seinem Vater nicht beachtet wurde, dadurch zu befriedigen, dass er sich an die Singschüler des St. Stephanschors anschloss und ihnen allerlei kleine Komödien verfertigte, wofür sie ihm im Gesang und in den Instrumenten einige Unterweisung gaben. Begierig fasste er es auf und ward auf diese Weise mit fast allen Instrumenten bekannt. Die Theorie der Musik studirte er heimlich nach dem „Gradus ad Parnassum" von Fux. Bald begann er sich in Compositionen zu üben und um nach Italien zu kommen, trat er als Secretär in die Dienste eines Grafen. Dann reiste er mit einem wiener Arzte bis nach Venedig. Durch Fieber zur Rückkehr gezwungen, ging er wieder nach Wien, wo unterdessen sein Vater ihm bewilligte, sich der Tonkunst zu widmen. 1745 ward er als Musikdirector am Hoftheater in Wien angestellt. Nach einer zweiten Reise durch Italien folgte er einem Rufe nach Stuttgart 1750, wo er ausschiesslich nur für die Kirche und Kammer arbeitete, u. A. 2 Oratorien, 21 Messen, 37 Motetten, Miserere u. s. w. 1753 zum Capellmeister in Mannheim ernannt, componirte er nun viele Jahre nur für die Bühne. 1756 unternahm er eine dritte Reise nach Italien, deren vorzüglicher Zielpunkt Rom war; später besuchte er Paris. Nach 1772 componirte er wieder viele Kirchensachen, Messen, Psalmen, Motetten u. A. Er starb am 7. April 1783 an einer Brustentzündung. Seine Thätigkeit ist bewundernswerth; man zählt von ihm an 300 Compositionen, von denen freilich der grösste Theil wieder vergessen ist; der Hauptvorzug seiner Werke ist die innigste Verschmelzung einer ausdrucksvollen und fliessenden Melodie mit der strengsten harmonischen Reinheit des Satzes; darum leistete er auch Besseres im dramatischen als im kirchlichen Styl.

Homet, Abbé, war zuerst Chorknabe an der Cathedralkirche in Chartres, um 1730, wurde dann Kirchensänger zu Amiens und erhielt zuletzt die Stelle als Musikmeister an der Notredame-Kirche in Paris, wo er 1777 starb.

Homilius, Gottfried August, geb. zu Rosenthal an der böhmischen Grenze am 2. Febr. 1714, seit 1742 Organist an der Frauenkirche zu Dresden, leistete im Orgelspiel Vortreffliches. 1755 wurde er Musikdirector an den drei Hauptkirchen daselbst und Cantor an der Kreuzschule, die er zu besonderer Blüthe brachte. Er verwendete seine übrige Zeit ganz auf Kirchencompositionen und war so anspruchlos, dass er das Wenigste davon durch Druck bekannt machte. In Chören ist er gross, in Arien aber kalt und steif. Seine Motetten

(mit deutschem Text) sind Muster dieser Gattung. Er starb den 1. Juli 1785.

Honorio, Romoaldo, ein Camaldulensermönch, lebte in Italien um die Mitte des 17. Jhdts., und genoss den Ruf eines guten Kirchencompositeurs.

Horak, Em. Wenzel, geb. den 1. Jan. 1800 zu Mscheno in Böhmen, begann seine musikalische Laufbahn als Chorknabe in Prag, woselbst er auch die lateinische Schule besuchte. Da ihm die Mittel fehlten, bei Tomaschek Unterricht zu nehmen, so war er bei seinen Studien zumeist auf sich selbst angewiesen. Er wirkte später als Organist und Chorregent und ist gegenwärtig Chordirector an der Adalbertskirche in Prag, 1834 erhielt er für sein „Te Deum" und „Veni sancte Spiritus" den Preis und wurde später Mitglied des Mozarteums in Salzburg. Seine Messen (acht) gehören jetzt zu den gesuchtesten; doch gebricht manchmal den Melodien derselben der classische Ernst und die ruhige Kraft. Die Instrumente behandelt er, besonders in den neueren Werken, mit ziemlicher Einschränkung, — den Gesang lässt er gebührend hervortreten. Im Druck erschienen noch einige Gradualien und einige wenige andere Kirchenstücke; ausserdem eine Gesangschule und eine Abhandlung über die „Mehrdeutigkeit der Accorde."

Horn, lat. Cornu, ital. Corno, franz. Cor. Der Ursprung dieses Instruments verliert sich in's höchste Alterthum, wo Thierhörner zu musikalischen Zwecken verwendet wurden. Die ältesten Hebräer verfertigten Hörner aus Holz, welche Anfangs lang und gerade waren, später aber etwas gebogen wurden; nachher kamen auch solche aus Metall in Gebrauch. Die in der hl. Schrift so oft vorkommenden Posaunen waren nichts anderes, als derlei Hörner mit Mundstück und Schalltrichter, welch letzterer entweder einfach oder mannigfach verziert war. Bei den Römern, weniger bei den Griechen, treffen wir diese halbgebogenen Hörner in allerlei Grössen und Gestalten an. Erst im Jahre 1680 kam man in Paris auf den Gedanken, das lange Hornrohr der bequemeren Behandlung wegen zirkelförmig zu biegen und zusammenzulegen, wie es jetzt ist. Im vorigen Jahrhundert wurde es durch den böhmischen Grafen Anton von Spörken nach Deutschland verpflanzt. Von der Zeit an, da man sich des Hornes nicht blos zur Jagdmusik („Waldhorn, cor der chasse, corno di cacchia") sondern auch zu andern musikalischen Zwecken bediente, verbreitete es sich immer mehr und erfuhr mancherlei Verbesserungen. Die ältesten Hörner standen in Es. Ihnen folgten zuerst die G-, dann die B-Hörner. Bald verfertigte man auch F-Hörner und hiernach erst erschienen die Krummbögen und Aufsatzstücke. Die Inventionshörner erfand zwischen 1753 und 1755 Anton Joseph Hampel in Dresden; ebenso die Sordinen sind seine Erfindung. Kölbel in Petersburg war der Erste, der durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Stulp dem Instrumente eine chromatische Tonreihe zu geben versuchte; Bini verfertigte das erste tiefe B-Horn. Das Verdienst der Erfindung der Ventilhörner gehört dem Kammermusikus Heinrich Stötzel aus Pless in Oberschlesien (um 1815); das erste Instrument der Art mit 3 Ventilen verfertigte der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz 1830. Das Klappen- und Flügelhorn gehört zu den neuesten Hornerfindungen, wird aus Messing oder Kupfer verfertigt, ist nur einmal gebogen, hat aber, um einen grösseren Tonumfang zu

erhalten, eine weitere Röhre. Es ist eigentlich eine Trompete mit Mundstück, daher das Volle und Runde des Tons; es hat die Scala vom kleinen h bis zum zweigestrichenen c in chromatischer Folge, klingt jedoch um eine Octave tiefer.

Seiner jetzt gemeinüblichen Form nach ist das Horn ein Blasinstrument ohne Tonlöcher, das aus einer langen, von Messing-, seltener Silberblech zusammengelötheten Röhre besteht, welche in einen weiten Schalltrichter, Sturz oder Stürze genannt, endiget, gewöhnlich vierfach rund zusammengewunden ist und mittelst eines metallenen Mundstückes mit konischem Kessel und schmalem Rande angeblasen wird. Die Länge der Röhre, welche am oberen Ende am engsten ist und gegen den Schalltrichter hin sich bis zu einem halben Zoll erweitert, welcher Trichter in seinem äussersten Umfange ungefähr 12 Zoll im Durchmesser hält, beträgt über 16 Fuss (gegen 19'), während ihr Tonmass nur 16füssig ist, d. h. ihr tiefster Ton C eben klingt, wie das tiefe C eines 16füssigen Orgelprinzipals. Das Horn, in seiner gewöhnlichsten Beschaffenheit, ohne Tonlöcher (Naturform) gibt in Folge des Anblasens, verschiedener Bildung der Lippen und des Ansatzes, nur die nachfolgenden Töne, welche jedoch um eine Octave tiefer klingen, als die Noten bezeichnen:



Um die zwischen dieser Reihe noch liegenden Töne hervorzubringen, und daher auch aus andern Tonarten als C dur blasen zu können, bedient man sich künstlicher Mittel: des Stopfens und der Bögen. Das sogenannte Stopfen geschieht durch das Einsetzen der halbgebogenen Hand in den Schalltrichter, wodurch die Luft in ihrem Ausströmen gehindert und der Ton höher oder verhältnissmässig auch tiefer wird. Um aus andern Tonarten blasen zu können, bedient man sich der sogenannten Aufsatzbögen (Setzstücke), welche oben auf das Mundstücksende des Horns aufgesetzt werden; dadurch findet eine Verlängerung der Röhre statt, und durch die Benützung der bestimmten Bögen kann man das Horn nach dem Grundton derjenigen Tonart stimmen, aus welcher ein Tonstück geht. Natürlich geht die Stimmung immer abwärts wegen der Verlängerung der Röhre. Auf diese Weise erhält man dann B-, A-, G-, F-, Es- u. dgl. Hörner, d. h. solche, die in B, A u. s. f. stimmen. Die Tonstücke für die Hörner werden aber stets in C geschrieben, und dabei bemerkt, in welcher Tonart das Instrument gestimmt werden soll (Cornu in B, Cornu in G u. dgl.). Der Satz:

klingt

auf dem B-Horn: auf dem G-Horn, wie:

Die gestopften Töne geben einen dumpfen Klang, der gegen die hellen Naturtöne auffallend zurücktritt und im Orchester gar keine Wirkung macht; in hohen Stimmungen sprechen manche Töne gar nicht an, oder sind nur in Verbindung mit andern Tönen zu haben. Daher wendete man in grösseren Orchestern 2 bis 3 Paare Hörner von verschiedener Stimmung an. Diese und manche andere Missstände führten zur Erfindung der Inventionshörner, bei denen innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen zwei Zapfen angebracht waren, in welche zwei Röhren passten, die nach Gefallen mehr oder weniger herausgezogen werden konnten und den Ton wegen der schnellen Verlängerung der Röhre augenblicklich veränderten. Nach mancherlei Verbesserungen kam man endlich auf die vollkommensten und zweckmässigsten Arten von Hörner, nämlich die Ventilhörner. Ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, dass an ihnen an gewissen Stellen kleine Rohrstücke oder hohle Cylinderchen angebracht sind, welche genau in daselbst angebrachte Seitenöffnungen des Hornes passen und vermittelst kleiner Hebel (zwei oder drei) durch den Druck der Finger wie bei Klappen an Clarinetten verschlossen oder geöffnet werden. Durch dieses Oeffnen oder Schliessen der Luftwege des Instruments geschieht eine theilweise Verlängerung der Hornröhre, wodurch eben der Ton eine Veränderung erfährt. Schon durch zwei solcher Ventile, wovon das eine den Ton um einen halben, das andere ihn um einen ganzen Ton erniedrigt, kann das Horn eine vollständige und gleichmässig kräftig tönende chromatische Tonleiter durch seinen ganzen Tonumfang erhalten. Doch am vollkommensten ist ein Instrument mit drei Ventilen, wobei zu den zwei andern noch eines hinzugefügt wird, welches den Ton um eine kleine Terz erniedrigt. Hierdurch ist das Höchste erreicht, sowohl hinsichtlich der Zahl der Töne als ihrer Reinheit, und, wenn damit das Stopfen verbunden wird, auch ihres Klanges. Durch die Ventile hat das Horn allerdings viel an Feinheit und grösserer Unbeschränktheit der Behandlung gewonnen, aber sein Ton hat daneben viel von seinem romantischen Zauber eingebüsst und ist gleichsam ein Zwitterding zwischen Horn und Trompete geworden, nichts zu sagen von der so häufig ungerechtfertigten und übermässigen Anwendung dieses Instrumentes im Orchester.

Horae canonicae die kanonischen Stunden oder Tagzeiten sind die dem katholischen Clerus vorgeschriebenen Gebete, welche das Brevier enthält. Dieser Stunden oder Tagzeiten sind sieben: 1. Matutin und Laudes; 2. die Prim; 3. die Terz; 4. die Sext; 5. die None; 6. die Vesper; 7. das Completorium. Die Matutin und Laudes gehören eigentlich für die Nacht, Vesper und Complet für den Abend, alle drei werden unter dem Namen „officium nocturnum“ begriffen; die übrigen vier bilden das Tagesofficium, offic. diurnum, das Pflichtgebet bei Tage. — Matutin mit den Laudes und Vesper nebst Complet heissen auch die grossen Horen (horae majores), die übrigen die kleinen Horen (horae minores). — Die ersten Christen versammelten sich schon zu bestimmten Zeiten des Tages und der Nacht zum allgemeinen gottesdienstlichen Gebete, besonders an Sonn- und Festtagen; die Stunden waren die nämlichen, welche noch jetzt die Namen der einzelnen Theile des Officiums bezeichnen; z. B. Prim = prima hora, welche in der ersten Stunde des Tages — die Alten zählten die Tagesstunden vom Aufgang der Sonne, die der Nacht vom Untergang der Sonne an — gebetet wurde. Die kirchlichen

Gebetstunden wurden täglich gehalten; mit besonderer Feierlichkeit ausser den Nocturnen Matutin (Laudes) und Vesper, welche mit Gesang verbunden waren, während Terz, Sext und Non gewöhnlich blos recitirt wurden. Gegen Ende des 4. Jhdts. zogen sich die Laien mehr und mehr von der Theilnahme daran zurück; aber der Clerus setzte Gebet und Psalmengesang in den Kirchen, zu denen er gehörte, nach der überlieferten Weise fort. Neben den Psalmen gab es noch Hymnen, Lesungen und Gebete; alles war für die einzelnen Stunden festgesetzt; was noch beigefügt wurde, bestimmte der Bischof oder dessen Stellvertreter, bis in den einzelnen Kirchen sich ein Herkommen bildete. Um Einheit herzustellen, beauftragte Pabst Damasus den heil. Hieronymus, die Psalmen und Lesungen für die einzelnen Tage und Stunden zu bezeichnen, und schrieb diess Werk den einzelnen Kirchen vor. Von Gelasius und Gregor d. Gr. wurde die Liturgie der kirchlichen Stunden verbessert und erweitert. Bis auf Gregor VII. nannte man die kirchlichen Tagzeiten cursus (die Griechen heissen sie κανών, wovon Einige den Namen „kanonische Stunden" herleiten); dieser Pabst verkürzte für seinen Hof den allmälig zu bedeutender Länge angewachsenen Cursus, welche Verkürzung nun den Namen „Breviarium curiae Romanae" erhielt. Zuerst erhielten die Franziscaner und Dominicaner, später die andern Orden (die Benedictiner behielten die durch ihre hl. Regel vorgeschriebene Norm bei,) und der Weltklerus die Bewilligung, sich dieses verkürzten Officiums, woher der Name „Brevier", zu bedienen. Pabst Pius V. verbesserte das Brevier, sowie Clemens VIII. und Urban VIII., doch wurde verstattet, dass jene Breviere, welche älter als 200 Jahre wären, beibehalten werden dürfen.

Da die einzelnen Horen: Matutin und Laudes, Prim, Vesper und Complet in speciellen Artikeln behandelt werden, so bleibt nur übrig, Einiges über die kleinen Horen: Terz, Sext und Non bezüglich des Gesanges zu sagen. Jede derselben beginnt mit der Anrufung „Deus in adjutorium etc.", worauf der Hymnus folgt. Den Psalmen (3 Abschnitte aus dem 118. Psalm) geht eine Antiphon voraus, welche aus den Laudes entnommen und nur angestimmt, ganz aber erst nach den Psalmen gesungen wird. Das Capitel, Respons. breve und die Oration beschliessen die Hora.

Hothby, John, (Hothbus) ein englischer Carmelitermönch, hat wahrscheinlich im 14. Jhdt. gelebt; man kennt von ihm zwei musikalische Tractate.

Hucbald, auch Ubaldus, Huhaldus genannt, ein in der mittelalterlichen Musikgeschichte hochgerühmter Mann, geb. um 840, war ein Verwandter und Schüler des durch Alcuin gebildeten Milo, welcher unter Ludwig dem Frommen der berühmten Klosterschule zu St. Amand surl'Elnon in Flandern vorstand. Daher mag auch der Name „Monachus Elnonensis" für Hucbald sich herschreiben. 872 folgte er seinem Lehrer in der Vorstandschaft des Klosters; 883 ging er nach dem Kloster St. Bertin, um dort die Klosterschule zu leiten; zehn Jahre später berief ihn der Erzbischof Fulco von Rheims zu sich, um die dortige Domschule zu verbessern. Im Jahre 900 kehrte er nach St. Amand zurück, das er nun nimmer verliess und wo er 930 in hohem Alter starb. Die sein Grabdenkmal zierende Aufschrift rühmt an ihm besonders die Milde seines Wesens („simplex sine felle columba", eine Taube ohne Galle). Hucbald verdient in vollem Maasse den Ruhm,

der ihm zugetheilt wird, sowohl tiefgelehrter Mann als auch gründlicher Musikkenner, nicht blos theoretisch sondern auch praktisch ausgezeichnet gewesen zu sein. Sigebertus Gemblacensis gedenkt mehrerer Hymnen, welche Hucbald gedichtet und componirt hat, und merkwürdig ist sein an König Carl den Kahlen gerichtetes Gedicht zum Lobe der Kahlköpfigen, welches aus 300 Versen bestanden haben soll, von denen aber nur 136 in Basel 1561 gedruckt wurden, und in dem jedes Wort mit dem Buchstaben C anfängt; der erste Vers lautet: „Carmine Clarisonae Calvis Cantate Camoenae.“ Auch eine Anzahl Biographien von Heiligen hat man von ihm. Ueberaus gross sind die Verdienste, die er sich als Musiker erworben hat. Vielleicht die mannigfach eingerissene Entartung des Kirchengesanges, der man nur durch das Eingeben auf antike Theoreme abhelfen zu können glaubte, vielleicht das Bestreben, auch die nun schon weit über die alten Theoreme hinausgeschrittene Musik auf wissenschaftlichen Fuss zu bringen, was man sich aber ohne Anlehnen an die Alten nicht denken konnte, vermochten ihn, den alten Boethius wieder gründlich zu studiren und zu versuchen, die neue Musikübung in Uebereinstimmung mit der alten zu bringen, darin Neues und Eigenes zu gewinnen, Bahnen zu öffnen, neue Ziele zu zeigen. Darum bieten auch seine Schriften Ideen und Anschauungen des Boethius und ein dem antiken nachgebildetes System (Tetrachorde). Doch genügte ihm das alte keineswegs, sondern er geht auch auf neue Speculation aus. Dahin gehören seine Versuche, eine neue Tonschrift, welche wirklich dem Bedürfniss genügen konnte, zu erfinden, und seine Untersuchungen über das Organum. Die Neumenschrift erkennt er als etwas ganz Unsicheres und es kömmt, sagt er, darauf an, ein die Tonhöhe sicher andeutendes Zeichen zu erfinden. Zuerst bediente er sich einiger lateinischer Buchstaben, ging aber bald davon ab und dachte eine praktischere Tonschrift aus, mit deren Auseinandersetzung er seinen Tractat „Musica Enchiriadis“ eröffnet. Er legt ihr den Buchstaben F zu Grunde, welchen er für die 4 Finaltöne der Kirchentonarten variirt und dann in verschiedener Stellung und Lage den Tönen der Tetrachorde zutheilt.

Diese Zeichen, welche die Tonhöhe genau angeben, setzte er entweder über oder auch zwischen die Textsylben. Um aber das Steigen und Fallen der Stimme zu versinnlichen, war diese Schrift noch nicht ausreichend; um diess zu erreichen, zog Hucbald Linien und schichtete sie zwischen die Textsylben, wobei die Zeichen T und S am Rande links andeuteten, ob von einer Linie zur andern der Schritt eines ganzen oder halben Tones gemeint sei, und wo kurze Diagonalstriche das Auge von einer Linie zur andern leiteten; zur Verständigung setzte er noch die obigen Tonzeichen hinzu. Beispiele davon siehe in Gerbert. Script. I. S. 152 und Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II. S. 131.

Diese Notenschrift wendet er vorzüglich beim Organum an, oder wo er das Zusammensingen mehrerer Stimmen versinnbildlichen will, (hierbei bediente er sich oft bis 19 Linien); aber sie vermochte sich nicht Geltung zu verschaffen. Anders ist es mit dem Organum, welches zu grosser Berühmtheit gelangte. Hucbald ist der erste, welcher von dieser Art zu singen umständlich handelt; er ist nicht ihr Erfinder, sondern er sucht schon im Gebrauche stehendes in wissenschaftliche Form zu bringen und Regeln dafür aufzustellen. Mit dem Worte „Organum“ oder „Diaphonie“ bezeichnete man jeden Gesang mehrerer nicht im Einklang oder der Octave mit einander singender

Stimmen. Hucbald lehrt nun zwei Arten desselben: bei der einen schreiten die Stimmen in Quinten- oder Quartenparallelen zusammen fort; das andere kann man das **schweifende** Organum nennen, welches zwar noch Quartenparallelen vorwalten lässt, im Durchgange aber Secunden und Terzen einmischt. So einfältig und ohrzerreissend uns eine solche Harmonie erscheinen mag, so hat sie doch die grosse Bedeutung, dass sie den ersten Schritt vom einstimmigen Gesang zu mehrstimmigen bildet und den Keim der spätern contrapunktischen Kunst und der eigentlichen Harmonie in sich trägt. Hucbald's Bemühungen dürfen also nicht verächtlich angesehen werden, da sie so folgenreich sich entwickelten. — Die Werke, in denen Hucbald seine musikalischen Lehren darlegt, hat Gerbert in seine Scriptores eccl. mus. aufgenommen. Es sind folgende: 1) Die Tractate „De harmonica institutiones; alia Musica; de mensuris organicarum fistularum; de cymbalorum ponderibus; de modis; de quinque Symphoniis;" 2) „Musica Enchiriadis," aus 19 Kapiteln bestehend, worin besonders seine neue Notation und das Organum gelehrt wird; 3) „Scholia Enchiriadis de arte musica," eine kurze Wiederholung und Erläuterung des vorhergehenden Werkes in Fragen und Antworten.

Hübner, Joseph, geb. zu Kleppelsdorf bei Lähe den 13. Aug. 1755, war besonders thätig in mehreren katholischen Gemeinden Schlesiens, auch in Breslau, wo er Pfarrer und Universitätsprediger war, den allgemeinen deutschen Kirchengesang einzuführen. Als Oberconsistorialrath, Assessor bei der k. Schuldirection und Domprediger, welche Aemter er nacheinander bekleidete, konnte er das begonnene Werk mit mehr durchgreifender Kraft fortsetzen, so dass Schlesien ihn als vorzüglichen Verbesserer des katholischen Kirchengesangs und der Kirchenmusik in ehrendem Andenken hält. Er starb zu Breslau im Jahre 1810.

Hummel, Johann Nepomuk, geb. zu Pressburg den 14. Nov. 1778. Von seinem Vater, welcher Musikmeister im Militärstifte zu Wartburg war, wurde er schon in seinem vierten Jahre auf der Violine unterrichtet, zeigte aber mehr Talent zum Singen und Clavierspielen. Nachdem sein Vater 1785 nach Wien gekommen war, genoss der Knabe zwei Jahre den Unterricht Mozarts; später studirte er den Contrapunkt und die Composition unter Albrechtsberger und Salieri, und vortheilhaft wirkten auf seine Bildung auch die Werke Haydn's ein. Bald trat er mit seinen Compositionen hervor und kam dann in die Capelle des Fürsten Esterhazy, in dessen Diensten er eine Messe in B schrieb. 1816 Capellmeister in Stuttgart geworden, wendete er sich mit allem Eifer dem Pianofortespiel und der Composition für diess Instrument zu und begründete von da an seinen europäischen Ruf als Claviervirtuose; 1820 wurde er nach Weimar als Capellmeister berufen. Von da aus machte er mehrere Kunstreisen nach Russland, Frankreich und England, überall die höchsten Auszeichnungen geniessend. Er starb den 17. Oct. 1837. Von ihm existiren auch mehrere Messen, welche wohl massvoll im Satze gehalten, aber grösstentheils zu lang sind; dann ein Graduale und ein Offertorium, welchen beiden es jedoch an kirchlichem Charakter gebricht. Sein verdienstlichstes Werk ist die grosse Clavierschule, die bei Haslinger in Wien verlegt ist.

Hymnus. Dieses Wort (griech. ὕμνος), welches im Allgemeinen **Gesang** bedeutet, wurde schon frühzeitig bei den alten Griechen

zunächst auf die Gesänge zu Ehren der Götter bezogen. Auch in die christliche Kirche nahm man diess Wort auf zur Bezeichnung der Lobgesänge zu Ehren des dreieinigen Gottes, der sel. Jungfrau Maria und der Heiligen. Der Apostel Paulus redet schon von Psalmen, Lobgesängen (ὕμνοι) und geistlichen Liedern, von welchen letztern sich der eigentliche Unterschied nicht so genau angehen lässt. Fester dagegen und noch jetzt im kirchlichen Gebrauche stehend ist eine andere dreifache Unterscheidung: Psalmen, Cantica und Hymnen. Die Psalmen beschränken sich auf den bekannten Psalter Davids; die Cantica sind die übrigen biblischen Gesänge, als: aus dem A. T. das Canticum Moysis; Cant. Trium puerorum; Ezechiae u. dgl.; aus dem N. T. das Cant. „Magnificat," „Benedictus" und „Nunc dimittis." Unter Hymnen hätte man die vom apostolischen Zeitalter an neu hinzugekommenen christlichen Gesänge zu verstehen; die Hymnen der ersten Christen waren Gesänge von höherem Schwunge als die Psalmen und Cantica und vereinigten mit den Bitten den Preisgesang, so dass sie eigentliche Bitten, Lobgesänge, sind.

In der lateinischen Kirche wird die mailändische Kirche als die erste angenommen, in welcher Hymnen in's Officium eingeführt und bei den bestimmten Theilen desselben gesungen wurden. Diess geschah durch den hl. Ambrosius, welcher theils selbst Hymnen dichtete, theils schon gebräuchliche dazu benützte. In Spanien wurde die Einführung im 7. Jhdt. durch das Concil von Toledo gutgeheissen. In der römischen Liturgie kommen sie erst im 10. Jhdt. vor. Der hl. Benedict, welcher den Gesang von Hymnen im Officium — „Ambrosiani" nennt er sie — schon im 6. Jhdt. seinen Mönchen vorschreibt, scheint dem Usus der Mailänder Kirche gefolgt zu sein. Binterim bezweifelt sogar, ob am Ende des 13. Jhdts. bei den deutschen Kirchen die Hymnen im Officium gebräuchlich waren. Einige particularen Liturgien haben bis heutigen Tages den Ausschluss der Hymnen aus dem Officium festgehalten, z. B. die von Lyon. — Die römische Kirche hat im Tages-Officium eben so viele Hymnen, als dieses Horen oder Stunden in sich fasst, nämlich sieben; doch ist ihr Platz darin verschieden. Im Matutin folgt der Hymnus gleich nach dem Invitatorium, in den Laudes, in der Vesper und Complet nach den Psalmen, wobei nur eine kurze Lesung, das Capitel, eingeschaltet ist; (das ist auch die Ordnung des Apostels: Psalmi, hymni, Cantica;) in den kleineren Horen hat er seinen Platz vor den Psalmen. Ausser dem Officium singt die Kirche noch bei andern liturgischen Handlungen Hymnen, z. B. bei der Priesterweihe „Veni Creator spiritus;" bei der Benediction mit dem Allerheiligsten „Pange lingua;" bei Prozessionen u. dgl.

Die Hymnen, jene kirchlichen Poesien, in denen die höchste Glut der Andacht, der erhabenste Aufschwung des Geistes herrscht, schlossen sich anfangs an den freien Psalmbau der Hebräer an, mit der Ausbreitung des Christenthums jedoch wendeten sie sich mehr einem festen Metrum und dem Strophenbau der Römer und Griechen zu, und später nahmen sie unter den Händen der romanischen und germanischen Völker auch den Reim auf. Gegen Ende des Mittelalters wurde der Reim fast zum Uebermaasse getrieben und die Strophenform immer gekünstelter und moderner, wobei nicht selten die Innigkeit und Andacht Einbusse erlitt, wie ein frommer Gelehrter sich ausdrückt: „Accessit latinitas, recessit pietas". So musste das Wort „Hymnus" allmälig die engere Bedeutung von strophischen kirchlichen Gesängen an-

nehmen, obwohl selbst das Gloria und Te Deum noch den Namen „Hymnus“ beibehielten. Nach dieser Begriffsstellung scheint zwar die ganze christliche lyrische Poesie der Gattung „Hymnus“ untergeordnet zu sein, ausser den Psalmen und Cantica; doch ist man gewohnt, den Namen „Hymnus“ nur auf die lateinischen (und griechischen) Kirchengesänge anzuwenden mit Ausschluss des deutschen Kirchenliedes, selbst wenn es im höchsten Hymnentone gedichtet wäre.

Was das Charakteristische, das eigentlich tiefere Element und innere Wesen der wahrhaft kirchlichen Hymnen anbelangt, so sind sie im Allgemeinen der Ausdruck einer bleibenden, allgemein gültigen, zu jeder Zeit wirksamen Gesinnung. Es sind daher vorzüglich die Grundtugenden, Glaube, Hoffnung und Liebe, welche in den Hymnen zum Ausströmen gelangen; sie bauen zuerst eine dogmatische, beziehungsweise historische Grundlage auf, darauf erheben sie ihre Bitten und finden zum Schlusse in dem Lobe des dreieinigen Gottes und in der Vermittlung Christi ihre Vollendung. Am bestimmtesten tritt diese Form in den ambrosianischen Hymnen zu Tage. Ihr Motto ist auch immer ein äusseres, kein inneres; es knüpft sich entweder an bestimmte Tagzeiten des Officiums, oder kirchliche Festtage, an Feste des Herrn oder der Heiligen an. Hierin unterscheiden sich hauptsächlich die älteren Hymnen von den neueren.

Was den musikalischen Theil der Hymnen betrifft, so sind sie gewöhnlich Muster des Ausdrucks frommer Stimmung in Tönen; ihre Melodie hält gleichen Schritt mit dem erhabenen Aufschwunge der Poesie und dient nur umsomehr dazu, das Wort zu verklären. Die älteren Hymnen haben in der Regel eine Note über einer Sylbe, nur am Ende der Textzeile kömmt zuweilen ein Neuma vor. An der Absingung der Hymnen betheiligte sich stets der ganze Chor.

Ein Blick auf die Geschichte der Hymnologie möge uns noch die vorzüglichsten Hymnendichter der katholischen Kirche vorführen.

Die Nachrichten über die Gesänge des apostolischen Zeitalters sind dürftig; es ist aber schon durch mehrere bekannte Stellen des heiligen Apostels Paulus (Coloss. 3, 16; Ephes. 5, 18; I. Cor. 14, 26) unzweifelhaft, dass ausser den alttestamentlichen Gesängen auch von Anfang an neue Lieder in den christlichen Versammlungen gesungen wurden. Im 2. Jhdt. wird als Hymnendichter der christliche Martyrer Athenogenes († 169) genannt; auch Clemens von Alexandria. Im 3. Jhdt. gibt es schon einen bedeutenden Reichthum von Hymnen, und als ausgezeichneter Dichter wird der ägyptische Bischof Nepos gerühmt. Mit dem 4. Jhdt. beginnt ein neuer Aufschwung der christlichen Poesie, veranlasst sowohl durch den triumphirenden Frieden, welchen die Kirche nach Aussen errungen hatte, als auch durch die Bestrebungen der Häretiker, die gerade durch Gesänge ihre Lehren unter das Volk zu bringen und zu befestigen suchten. Chrysostomus war einer der ersten, welcher durch Gesänge mit orthodoxem Inhalte solchem Treiben entgegenwirkte. In der syrischen Kirche zeichnete sich besonders der hl. Ephräm aus. In diesem Jahrhundert hebt sich auch die lateinische Hymnenpoesie, während die der Griechen allmälig abnimmt; bei den letzteren erscheinen noch als Hymnendichter: Gregor v. Nazianz, Synesius, Bischof v. Ptolemais (5. Jhdt.); Andreas, Erzbischof v. Kreta († 724) und Germanus, Patriarch v. Constantinopel († 740) Johannes Damascenus u. a. m.

Mehr Bedeutung hat für uns die lateinische Hymnologie, wobei es nur zu bedauern ist, dass man von einer grossen Anzahl Hymnen die Verfasser gar nicht weiss oder nur unsichere, zweifelhafte Nachrichten über sie besitzt.

Als ersen Begründer des lateinischen Hymnengesanges nennt man gewöhnlich den hl. Hilarius, Bischof von Poitiers († 368); die von ihm existirende Hymnensammlung wird aber von den bessern Kritikern bezweifelt. Zugeschriehen werden ihm die Hymnen: „Lucis largitor splendide“; „Deus pater ingenite“; „Beata nobis gaudia“ u. a. m. Den englischen Lobgesang „Gloria in exelsis,“ wie er in der heiligen Messe gesungen wird, übersetzte er aus dem Griechischen in's Lateinische. Dem hl. Damasus, Pabst († 384) werden auch zwei Hymnen zugeschrieben: „Decus sacrata nominis“ zu Ehren des heiligen Andreas, und „Martyris ecce dies“ zu Ehren der hl. Agatha. Eine vorzügliche Stelle nimmt der hl. Ambrosius, Bischof von Mailand († 397) ein, welcher viele Hymnen dichtete, mit Melodien versah und in's Officium seiner Kirche aufnahm, und welche noch jetzt den Kern des kirchlichen Hymnengesangs bilden. Wie sehr aber seine Hymnen von jeher in kirchlichem Ansehen standen, beweist die Benennung: „Ambrosiani,“ ambrosianische Hymnen, womit nicht blos die von Ambrosius selbst gedichteten, sondern auch die ihnen nachgebildeten Gesänge bezeichnet wurden. Daher ist auch nicht zu ermitteln, wie viele ihn persönlich zum Verfasser haben. Die bekanntesten, ihm zugeschriebenen Hymnen sind: „Aeterne rerum Conditor — Ad regias agni dapes — Aeterna coeli gloria — Aeterna Christi munera — Aurora jam spargit polum — Aurora coelum purpurat — Consors paterni luminis — Creator alme siderum — Deus tuorum militum — En clara vox redarguit — Ex more docti mystico — Hominis superne conditor — Jam Christus astra ascenderat — Jam lucis orto sidere — Jamsol recedit igneus — Jesu corona celsior — Jesu corona virginum — Immense Coeli conditor — Lucis creatur optime — Magnae Deus potentiae — Nox atra rerum contegit — Rerum creator omnium — Rex sempiterne coelitum — Salutis humanae sator — Somno refectis artubus — Splendor paternae gloriae — Summae parens clementiae — Te lucis ante terminum — Telluris alme conditor — Te Trinitatis veritas — Verbum supernum prodiens e Patris —.“

Der hl. Augustin verdient hier in so fern Erwähnung, als er zu „Ad perennis vitae fontem“ den Stoff lieferte (Medit. S. Aug. cap. 25.), der später, wahrscheinlich durch Peter Damiani, verarbeitet worden ist. Sicherer wird ihm das Praeconium paschale „Exultet jam angelicis choris“ am Charsamstag zugeschrieben, und das österliche „Cum rex gloriae“ ist ganz aus seinen Schriften genommen.

Einer der gefeiertesten christlichen Dichter und der vorzüglichste Hymnolog des 5. Jhdts. ist Aurelius Prudentius Clemens († 412), zu Saragossa in Spanien geboren, Oberster der kaiserlichen Leibwache und christlicher Fürsprecher bei den damaligen Gerichtshändeln, der seine späteren Lebenstage in Zurückgezogenheit der christlichen Muse weihte. Aus seiner Sammlung von Liedern auf alle Tage (Liber Cathemerinon) und aus seinen Gesängen auf die heiligen Martyrer (Liber Peristephanon) hat die Kirche ungefähr 14 Hymnen, wohl mit einigen Abänderungen aufgenommen; so z. B. Ales diei nuntius — Lux ecce surgit aurea — Salvete flores martyrum — O sola magna urbium — Quicunque Christum quaeritis u. a. Dem 5. Jhdt.

gehört noch der Presbyter Sedulius († 430), wahrscheinlich ein Schotte, an, von dessen Lebensumständen gar nichts auf uns gekommen ist. Wir kennen von ihm nur ein grösseres Gedicht: „Opus paschale“ und zwei kleinere Gesänge, von welchen einer die Geschichte des Erlösers in 23 Strophen darstellt, deren jede mit einem andern Buchstaben des Alphabets beginnt. Hieraus sind die 2 Hymnen „A solis ortus cardine“ und „Hostis Herodes impie“ für Weihnachten und Epiphanie entlehnt.

Gleichen Ruhm mit dem Vorhergehenden geniesst im 6. Jhdt. Venantius fortunatus, gebürtig in Oberitalien, gest. als Bischof von Poitiers um 600. Von ihm besitzen wir mehrere vortreffliche Hymnen, welche kirchliche Sanction haben, als: „Pange lingua gloriosi certaminis — Vexilla regis prodeunt — Salve festa dies — Quem terra pontus sidera — Agnoscat omne saeculum.“ Der hl. Pabst Gregor I., der Grosse, der so viel für die Verbesserung und zweckmässige Einrichtung des Gottesdienstes und des Kirchengesanges gethan, glänzt auch als Verfasser von Hymnen. Die bekanntesten sind: „Audi benigne Conditor — Ecce jam noctis tenuatur umbra — Primo dierum omnium — Nocte surgentes vigilemus omnes — Rex Christe factor omnium — Te lucis ante terminum.“ Beda der Ehrwürdige (Venerabilis) geb. um 672 in England, wird von Walafr. Strabo schon als geistlicher Liederdichter erwähnt. Von seinen 11 Hymnen wurde nur der Hymnus: „Hymnum canamus gloriae“ noch im 14. Jhdt. am Feste Christi Himmelfahrt gesungen. Paul Winfrid, auch bekannt unter dem Namen Paul Diaconus, geb. in der Lombardei, war Diakon zu Aquileja und Notar des Longobardenkönigs Desiderius, verlebte seine späteren Lebensjahre als Ordensmann zu Monte Cassino, wo er um 800 starb. Er dichtete mehrere Hymnen, von denen sich der Hymnus „Ut queant laxis“ wegen der von Guido daraus entnommenen Solmisationssylben ut, re, mi, fa, sol, la einer besondern Berühmtheit erfreut. Durandus erzählt, Paul sollte einst zu Monte Cassino die Weihe der Osterkerze („Exultet“) vornehmen, war aber von solcher Heiserkeit ergriffen, dass ihm der Gesang unmöglich schien. Da dichtete er diesen Hymnus zu Ehren des hl. Johannes, und sieh, er erhielt seine Stimme alsbald wieder, wie einst Zacharias. — Dem Kaiser Carl d. Gr. wird der Hymnus „Veni creator Spiritus“ zugelegt, was natürlich in Zweifel gezogen wird. Zu den Hymnologen des 9. Jhdts. gehören: Alcuin († 804), Paulinus von Aquileja († 804), Walafried Straho von Reichenau († 849), Tutilo von St. Gallen († 880), Rhabanus Maurus († 856), dem die bekannten Hymnen: „Festum nunc celebre — Christe sanctorum decus angelorum — Tibi Christe splendor Patris“ zugeschrieben werden; Theodulphus, Bischof von Orleans († 821) ist der Verfasser des „Gloria, laus, honor“ am Palmsonntage.

Im 10. Jhdt. entwickelte sich eine eigenthümliche Poesie in den Sequenzen oder Prosen, worüber das Nöthige in dem betreffenden Artikel nachgesehen werde. Ihr Urheber oder wenigstens ihr Beförderer ist Notker der Stammler, der Aeltere, Abt von St. Gallen († 912). Durch kirchliche Dichtungen zeichnete sich in diesem Jhdt. noch aus: Odo, Abt von Clugny († 942), Huchald, Mönch von St. Amand († 930), Ekkehard, Mönch von St. Gallen († 966), Notker der Jüngere, ebenfalls Mönch daselbst († 975).

Aus dem 11. Jhdt. nennen wir Robert, König von Frankreich († 1031) mit der schönen Sequenz „Veni sancte Spiritus“ (?); Hermann

Contractus, mit der Sequens „Ave praeclara maris stella“ und den Antiphonien „Alma redemtoris mater“ und „Salve regina“; Petrus Damiani, Abt von Avellano († 1072), einer der fruchtbarsten geistlichen Dichter, mit dem Osterhymnus „Paschalis festi gaudium“ und dem Gesange: „Ad perennis vitae foutem“ aus deu Schriften des hl. Augustin verarbeitet.

Würdig reiht sich den besten Hymnologen der hl. Bernhard, Abt von Clairvaux († 1153) im 12. Jhdt. an mit dem lieblichen, liebeseufzenden „Jesu dulcis memoria;“ und nicht minder glänzt im folgenden Jahrhundert der Doctor angelicus, der hl. Thomas von Aquin († 1174) mit seinen Lobgesängen von dem allerheiligsten Altarssakramente: „Pange lingua gloriosi Corporis — Lauda Sion — Verbum supernum prodiens — Adoro Te devote.“ Der hl. Bonaventura aus dem Orden des hl. Franciscus, der viele heiligen Sänger erzeugte († 1274), besang wie der hl. Bernhard vorzüglich die seligste Jungfrau Maria. Von Thomas von Celano, dem Sänger des „Dies irae“ und Jacoponus, von dem das „Stabat mater“ herrührt, wird bei deu Sequenzen geredet werden.

Vom 15. Jhdt. ab ist die lateinische Hymnographie eigentlich abgeschlossen, obwohl noch einige gute Hymnen vorkommen. Im Allgemeinen verlieren sie immer mehr den Hymnencharakter und gehen in oft spielende, gekünstelte Cantionen oder Lieder über; die Zeit war eine andere geworden, es fehlte der Typus des Erhabenen und ruhig Kirchlichen; die Nachahmung des Altclassischen führte völlig davon ab. Am bekanntesten sind aus späterer Zeit der Liebesseufzer des hl. Ignatius: „O Deus, ego amo te, nam prior;“ und der des hl. Franz. Xaverius: „O Deus, ego amo te, uec amo te, ut salves me;“ der hl. Aloysius: „O Christe peudens arbore;“ und der Marienhymnus des hl. Casimir: „Omni die dic Mariae.“

Wie gesagt, gibt es ausser diesen Hymnen und Hymnendichtern noch eine grosse Anzahl, von denen nichts in's kirchliche Officium aufgenommen wurde; von sehr vielen Hymnen kennt man nicht einmal die Verfasser. Noch ist zu bemerken, dass Pabst Pius V. eine Reform des Breviers vornehmen liess, wobei er die recipirten Hymnen in ihrer ältesten Form beibehielt. Aber der durch die Renaissance der classischen Studien und Wissenschaften geweckte Geist wollte sich damit nicht begnügen. Urban VIII. setzte eine Commission von 3 Jesuiten nieder, welchen die Aufgabe wurde, die Hymnen poetischer zu machen; doch fanden die verbesserten Gesänge nicht überall Aufnahme. In Frankreich vollzog sich im vorigen Jahrhundert eine sogenannte Verbesserung des Breviers, wobei eine grosse Anzahl der kirchlich sanctionirten Hymnen entfernt und durch neue Dichtungen ersetzt wurden. Als hervorragende Dichter derselben werden genannt: Jean Baptiste de Santeul, geb. 1630 zu Paris und Regular-Canoniker v. St. Victor, und Charles Coffin, geb. 1676 zu Paris uud Rector der Universität daselbst (gest. 1749).

Schliesslich noch einige liturgische Bemerkungen:

1. Der Schluss der Hymnen im Officium wechselt mit den verschiedenen Festen und Festzeiten. Man bedient sich der in einer Zeit gebräuchlichen Schlussformel für alle Hymnen, welche im Metrum nicht von ihr verschieden sind, oder deren Schluss nicht so eng mit dem Hymnus verbunden ist, dass mit Weglassung desselben der Hymnus selbst verstümmelt würde. Das Directorium gibt jederzeit den

nöthigen Aufschluss. So wird z. B. von Weihnachten und Epiphanie, in der Frohnleichnahmsoctav und an den Marienfesten mit ihren Octaven der Schlussvers: „Jesu Tibi sit gloria, qui natus es de Virgine," vom weissen Sonntag bis Christi Himmelfahrt: „Deo patri sit gloria et Filio, qui a mortuis etc." gebraucht. Dieser Tausch findet auch bei den Hymnen der Heiligenfeste statt, welche in eine solche Festzeit oder Octav einfallen.

2. Im Hymnus der hl. Bekenner (Confessorum): „Iste Confessor" werden, wenn die Festfeier nicht auf den Todestag des heil. Bekenners zutrifft, die 3. und 4. Textzeile der ersten Strophe: „Meruit beàtas scandere sedes" in „meruit supremos laudis honores" verändert, was im Directorium durch (m. s.) oder (m. v.) angezeigt wird.

3. Die Hymnen der Heiligenfeste während der Octav eines Marienfestes haben bei gleichem Metrum auch die Melodie des Hymnus „O gloriosae Virginis." (Hymni infra Octavam B. M. V. ejusdem metri, conclusi cum „Gloria Tibi etc." canendi sunt in tono B. M. V. S. C. R. 28. Mart. 1626.)

4. Das Caeremoniale Episcop. lib. I. 28. lib. II. 1. erlaubt, dass die Hymnen im Officium abwechselnd mit der Orgel gesungen werden, d. h. dass eine Strophe in cantu plano oder auch figurirt gesungen, die andere von der Orgel „abgespielt" werde, wobei jedoch während des Orgelspiels diese andere Strophe von einem oder zwei Cantoren vernehmlich zu sprechen ist. Die erste und letzte Strophe, sowie diejenigen, bei denen zu knien ist, müssen jederzeit gesungen werden, wenn auch diess schon bei den unmittelbar vorhergehenden geschehen wäre. (Quod si hymnus cantatur a musicis vel alternatim ab organo, tunc cantores legent mediocri voce ea verba, quae a musicis seu ab organo cantantur.)

I (J).

Jakob, Günther, zu Anfang des 18. Jhdts. Benedictinermönch im St. Nikolasstifte zu Prag und als Kirchencomponist geschätzt.

Jacopo von Bologna, ein italienischer Componist des 14. Jhdts. und Zeitgenosse des Franc. Landino. In einem Codex der k. Bibliothek zu Paris, welcher 199 Lieder zu 2 und 3 Stimmen von Florentiner Tonkünstlern dieser Zeit enthält, befinden sich auch einige Gesänge von ihm, in der schwarzen Notirung aufgezeichnet.

Jacopone, auch **Jacobus de Benedictis** genannt, stammte aus der adligen Familie Benedetti in Todi im Spoletanischen. Er widmete sich anfangs der Rechtskunde, ward aber durch den Tod seiner Frau, welche beim Einsturz eines Saales erschlagen wurde, so erschüttert, dass er dem weltlichen Leben entsagte und Franciscanermönch wurde. Als solcher trat er als Bussprediger auf und hielt scharfe Strafpredigten, selbst gegen Pabst Bonifaz VIII., welcher ihn dafür in den Kerker setzte. 1303 ward er wieder frei, starb aber schon 1306. Seine „Hymni et prosae sacrae" sind öfter aufgelegt worden. Sein Name bleibt unvergänglich durch die Sequenz „Stabat mater," welche er im Kerker gedichtet (nach Einigen auch mit der Melodie versehen) haben soll.

Jacotin, ein Contrapunktist aus dem Anfange des 16. Jhdts., wahrscheinlich ein Franzose. 1510 erschienen 6stimmige Messen unter seinem Namen; in mehreren Sammlungen finden sich Motetten und Chansons von ihm.

Jannaconi, Guiseppe, ein vortrefflicher Componist der römischen Schule war geb. um 1741 zu Rom. Anfangs von S. Rinaldini, einem päpstlichen Capellsänger in Gesang und Composition unterrichtet, kam er später unter die Leitung des Gaetano Carpini, Capellmeisters an der Jesuitenkirche. Mit Pasch. Pisari vereinigt arbeitete er an der Umschrift der Werke Palästrina's in Partitur, wobei er soviel Verständniss und Talent an den Tag legte, dass Pisari ihn vor allen seinen Collegen würdig hielt, ihm die Tradition der römischen Schule und mit dieser jene Memoiren, welche ihm von seinen Vorgängern hinterlassen worden waren, anzuvertrauen. So ward Jannaconi ein vollkommener Meister in jeder Gattung des Styles, besonders entwickelte er im 8- und 16-stimmigen Satze eine geniale Kraft. Unter seinen vielen Schülern ist besonders J. Baini hervorzuheben, welcher von ihm auch viele Notizen, Manuscripte u. dgl. für sein Werk über Palästrina erhielt. 1811 wurde Jannaconi als Zingarelli's Nachfolger Capell-M. in St. Peter im Vatican. Am 16. März 1816 starb er in Folge eines Schlaganfalls. Die Santinische Sammlung in Rom besitzt viele Kirchenstücke von ihm, auch Fetis in Brüssel, darunter 16-stimmige Messen und 16—24-stimmige Canons. In der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg finden sich von ihm mehrere Motetten, zu 4 Stimmen, „Tenuisti manum" a 3 voc. in seiner Originalhandschrift mit der Jahrzahl 1794, ein „Te deum" zu 4 voc. und ein ebenfalls von seiner Hand höchst zierlich geschriebener Canon.

Jannequin, Clement, ein berühmter französischer Contrapunktist, unter der Regierung Franz I. lebend, hinterliess viele Compositionen; von seinen Lebensumständen ist jedoch nichts bekannt. In den Archiven der päpstlichen Capelle befinden sich Messen im Manuscript von ihm, 1533 erschienen in Paris vierstimmige Motetten, zu Venedig und Paris zwei Sammlungen französ. Chansons. Besonders berühmt waren seine „Inventiones musicales," Lyon 1544, eigentlich Tongemälde zu 4 und 5 Singstimmen, welche unter andern folgende Titel führen: „Le caquet des femmes; le chant du rossignol; la chasse au cerf, u. s. w." Auch in mehreren Sammlungen des 16. Jhdts. finden sich Arbeiten von ihm.

Janowka, Thomas Balthasar, geb. zu Kuttenberg in Böhmen um 1660, war Licentiat der Philosophie und Organist zu Prag, wo er 1701 das erste musicalische Wörterbuch der neuern Zeit herausgab mit dem Titel: „Clavis et Thesaurus magnae artis musicae etc."

Janssen, N. A. ein holländischer Priester, war lange Zeit Organist in Löwen und Gesanglehrer am erzbischfl. Seminar in Mecheln. Ausser mehreren K.-Compositionen erschien von ihm „Les vrais principes du chant grégorien" (Mecheln, 1845), deutsch bearbeitet von J. E. B. Smeddink (Mainz 1846).

Japart Johann, ein niederländ. Contrapunktist des 15. (oder 16.) Jahrhunderts.

Jelensperger, Daniel, 1797 in der Nähe von Mühlhausen geb., schon frühzeitig in der Musik unterrichtet, ward anfänglich in Mainz und Offenbach in Noten-Steindruckereien angestellt. Zu ähnlicher Beschäftigung kam er bald nach Paris. Dort begann er einige Zeit
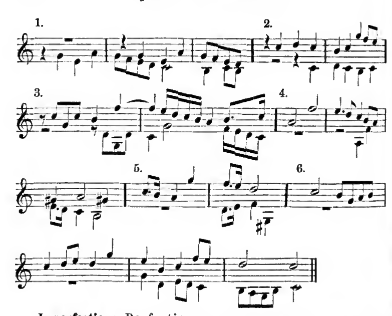
nachher seine höheren musikalischen Studien mit solchem Erfolge, dass er als Repetitor und dann als Professor Adjunct am Conservatorium angestellt wurde. 1830 erschien sein Werk „L'harmonie au commencement du 19. siècle et methode pour l'étudier" zu Paris in Druck, welches Häser in Leipzig in deutscher Uebersetzung herausgab. Jelensperger übersetzte in's Französische die Häsersche Chorgesangsschule und Hummels Clavierschule. Gestorben ist er am 31. Mai 1831 zu Mühlhausen.

Jeronimo, P. Francisco de, ein portugiesischer Hieronymitaner-Mönch, geb. zu Evora 1692, Capell-M. in seinem Kloster zu Belem, schrieb viele 8—16-stimmige Responsorien, 8-stimm. Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten u. a. m.

Jesus, Antonio de, aus Lissabon gebürtig, war Mönch und von 1636 an bis zu seinem Tode, den 15. April 1682, Professor der Musik an der Universität zu Coimbra. Die Bibliothek zu Lissabon bewahrt Compositionen von ihm. — Bernardino de Jesus, auch Sena genannt, geb. 1599 zu Lissabon, trat 1615 zu Vianna in den Franciscanerorden, und war als vorzüglicher Sänger und Componist auch von König Johann IV. sehr geschätzt. Er starb den 10. April 1669; die dortige Bibliothek bewahrt mehrere seiner Kirchencompositionen. — Gabriel de Jesus, ebenfalls ein Ordensgeistlicher, aus Leiria gebürtig um die Mitte des 17. Jhdts., wird gerühmt als Orgel- und Harfenspieler wie als Componist. Besonders werden 5 seiner Motetten „Para as quinze Estaçones da via sagra etc." hervorgehoben.

Imitation, Nachahmung, findet statt, wenn ein von einer Stimme vorgetragener Satz von einer andern Stimme auf gleiche oder ähnliche Weise wiederholt wird. Diese Wiederholung kann geschehen: 1. auf derselben Stufe (Beisp. 1) oder auf andern. z. B. Secund, Terz, Quint u. s. w.; 2. mit genauer Beobachtung der Intervallschritte oder mit Abweichungen; erstere Art heisst dann die strenge, letztere die freie Nachahmung (Beisp. 2, 3); 3. in derselben Notengattung oder verändert, d. h. die zweite Stimme kann der ersten nachfolgen mit derselben Tongeschwindigkeit, oder auch in langsamerer oder schnellerer Bewegung, so dass sie z. B. statt der halben Noten der ersten Stimme Viertelnoten, oder statt der Viertelnoten Halbenoten u. dgl. anwendet (Beisp. 4); 4. in gerader oder Gegenbewegung, d. h., wenn die zweite Stimme die erste in ihren steigenden oder fallenden Schritten auf eine oder die andere Weise nachahmt, oder aber mit Berücksichtigung der Intervallengrössen die steigenden Schritte der ersten Stimme als fallende und die fallenden als steigende Schritte nachahmt (Beisp. 5); 5. in vor- oder rückwärtsgehender Bewegung, insofern die nachahmende Stimme den gehörigen Gang der ersten Stimme beibehält, oder vom Ende zum Anfang hin nachahmt. (Beisp. 6.)

Imitationen, wobei immer nur ein kleiner Satz einer vorangegangenen Stimme nachgeahmt wird, nach Beendigung desselben die nachahmende Stimme wieder ihren eigenen Gang verfolgt, heissen periodische. Folgt aber eine Stimme ihrer Vorgängerin ohne Unterbrechung und stets auf dieselbe Weise nach, ahmt sie dieselbe ununterbrochen nach, so ist dies eine canonische Nachahmung — ein Canon. (S. Repetion und Canon.)



Imperfectio, s. Perfectio.

Infantas, Fernando de las, ein spanischer Contrapunktist des 16. Jhdts., lebte in der zweiten Hälfte desselben als Priester zu Cordova. Neben theologischen Werken gab er auch musikalische heraus.

Ingegneri, Marco Antonio, ein Zeitgenosse Palästrina's, war Capell-M. an der Cathedrale zu Cremona, und wurde zu seiner Zeit unter die berühmtesten Kirchencomponisten gerechnet. In Venedig erschienen von ihm in Druck: 2 Bücher Messen; Responsoria Hebdomadae sanctae; Cantiones sacrae 5 voc. (1576); Madrigali a 4 voc. (1580 und 1592); ein Buch Motetten zu 16 Stimmen (1589).

Instrument. Diess Wort, welches überhaupt jedes Werkzeug bedeutet, — bezeichnet auch in der Musik jedes Werkzeug, jeden künstlich zubereiteten Körper, vermittelst dessen musikalische Töne hervorgebracht werden. Lassen wir das menschliche Stimmorgan, die Kehle, welche unstreitig das vollkommenste und edelste Instrument ist, bei Seite, so gibt es, nach gemeiner Annahme, drei Hauptklassen von musikalischen Instrumenten: Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente. Die erste Klasse, die der Saiteninstrumente, fasst wieder drei Arten in sich: 1. Bogeninstrumente, d. i. solche, deren Ton durch Streichen der Saiten mit einem Bogen hervorgebracht wird, als: Violine, Viola, Violoncell, Contrabass u. a. 2. Lauteninstrumente, d. i. solche, deren Saiten zur Tonerzeugung mit den Fingern oder mit einem künstlichen Werkzeug (Plektrum) gerissen werden, als: die Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Zither u. a. 3. solche, auf welchen die Saiten durch Schlagen mit einem andern Körper zum Tönen gebracht werden; geschieht es mittelst einer Claviatur (Tasten), so heissen sie Clavier- oder Tasteninstrumente, als: Clavier, Pianoforte u. a.; es kann aber auch die Hand des Spielers Klöppel führen und damit

die Saiten in Vibration setzen, was z. B. beim Hackbrett der Fall ist. — Die zweite Klasse, die Blasinstrumente, theilt man wieder 1. in solche, die den nöthigen Wind durch einen Blasbalg erhalten, wie alle Orgelarten: die Orgel, Aeolodikon, Harmonion u. a. 2. in solche, welche von dem Spieler selbst geblasen werden, als Oboe, Flöte, Clarinette, Fagott; Trompete, Horn, Posaune u. a. — Die dritte Klasse umfasst die Schlaginstrumente, d. h. solche, bei welchen der tongebende Körper, welcher keine Saite ist, durch Schlagen mit einem Werkzeuge in Vibration gesetzt und zum Tönen gebracht wird, als: Pauke, Trommel, Triangel, Glockenspiele u. a. m. Hier haben wir nur die allerbekanntesten und gebräuchlichsten Instrumente angeführt; ausser diesen gibt es noch eine grosse Menge anderer Instrumente, welche theils in alten Zeiten in Gebrauch waren, deren Einrichtung man häufig gar nicht mehr kennt, theils bei einzelnen Völkern allein vorkommen, theils jetzt noch vorkommen oder neu erfunden wurden, aber sich nicht allgemeiner Annahme erfreuen. Unserm Zwecke zu entsprechen, müssen wir uns vielmehr mit der Frage beschäftigen: Welche Instrumente können bei der katholischen Kirchenmusik gebraucht werden? wobei wir zugleich Einiges aus der Geschichte der Instrumentalmusik überhaupt beiziehen müssen.

Obwohl die heidnischen Völker und auch die Juden bei ihren gottesdienstlichen Handlungen der Instrumente sich bedienten, und man es in der Behandlung der Instrumente zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hatte, so schlossen doch die Christen dieselben von ihren kirchlichen Versammlungen aus, da ihnen, wie ein hl. Kirchenvater sagt, die reinen Herzen und die keuschen Lippen, sowie ihr tugendreiches Leben die edelsten Instrumente sein sollen. Es war ihnen ein Gräuel, die Instrumente, womit die Heiden bei ihren Tänzen, Spielen und Götzenopfern die schändlichsten Leidenschaften erregten, bei ihren heiligen Geheten und Opfern ertönen zu hören. Ueberdiess konnten sie nicht begreifen, wie man den höchsten Herrn, dem man mit dem Herzen dienen muss, mit solch äusserlichen Dingen, mit dem Klange todter Instrumente ehren könnte. Wohl bei häuslichen (religiösen) Gesängen war es ihnen verstattet, diese mit einem ehrbaren Instrumente zu begleiten; bei weltlichen Feierlichkeiten, Gastmählern u. dgl. waren Instrumente ebenfalls im Gebrauch. Mehrere Jahrhunderte lang hat man fast gar keine Nachrichten über Instrumentalmusik bei den christlichen Völkern, erst im 8. Jhdt. tauchen wieder bestimmtere Nachrichten auf; denn das Glasgower Concil 747 will aus den Klöstern die „citharistae aliique fidicines“ ausgewiesen haben, was aber nicht allseitig durchgeführt wurde, da fast um die nämliche Zeit Abt Cuthbert den Lullus, Erzbischof von Mainz und Nachfolger des hl. Bonifaz († 755) um einen Citherspieler (die Cither hiess in England rota) hat. Orgeln finden wir ebenfalls im 8. Jhdt., obwohl daraus nicht zu schliessen ist, als wären sie erst um diese Zeit erfunden worden; Kaiser Constantin Copronymus sendet eine Orgel an Pipin den Kurzen (752—768) in Frankreich, welche in der Kirche des hl. Cornelius in Compiegne aufgestellt wurde; einige Jahre nachher sendete derselbe Kaiser eine solche an Carl d. Gr. Von da an erhielt die Orgel Aufnahme in der Kirche und zwei Jahrhunderte später besassen die meisten Cathedralen und grösseren Kirchen ein solches Werk. Ueber den Betrieb des Spieles anderer Instrumente in diesem Zeitraum schreibt Walafrid Straho († 849), dass im Kloster Reichenau, als er dortselbst studirte, den Zöglingen

Unterricht ertheilt wurde „im Organum, welches allein zur Begleitung des Gesanges im Münster andewendet wurde, auf der Harfe, der Flöte, der Trompete, der Posaune und der Deltazither oder 3-saitigen Leyer.“ Ausser der Orgel, welche bis in's 16. Jhdt. hinein nur dazu diente, den Ton anzugeben und die Sänger etwa durch Mitspielen der Melodie im Ton zu erhalten, waren alle andern Instrumente von kirchlichem Gebrauche ausgeschlossen. Amalarius (9. Jhdt.) schreibt: „Unsere Sänger haben keine Cymbeln, keine Leyern oder Cithern in den Händen, noch andere Instrumente“, und Johannes Egidius (13. Jhdt.) sagt, wo er von der Orgel, als einem Instrumente, welches aus vielen Pfeiffen zusammengesetzt und durch Blasbälge zum Tönen gebracht wird, redet: „Diess einzige Instrument wird in der Kirche bei den verschiedenen Gesängen angewendet und bei Prosen, Sequenzen und Hymnen, mit Ausschluss anderer Instrumente.“

So blieb es bis in's 16. Jhdt. hinein, obwohl zur Zeit der Troubadours und Ministrels eine Menge Instrumente auftauchten und die instrumentale Musik bald durch die Stadt- oder Kunstpfeifer und Thürmer in „ehrlichem Gewerbe“ getrieben wurde.

Bis zum Beginne des 17. Jhdts. machte aber auch die Instrumentalmusik keinen eigentlichen Fortschritt; man hatte es darin wohl bis zu einer gewissen Fertigkeit gebracht, allein das Instrumentenspiel war mehr nur ein Nachhall des Gesanges, ein besonderer Instrumentalstyl hatte sich noch nicht bilden können. Im Leben des Benvenuto Cellini wird berichtet, dass sein Sohn am 1. Aug. 1524 in Gesellschaft der ausgezeichnetsten Spielleute jener Zeit den Pabst Clemens VII. durch sein Zinkenblasen in dem Vortrage ausgesuchter Motetten erfreute. Daraus geht hervor, dass man aus geistlichen oder weltlichen Gesängen die für ein Instrument passendsten auswählte und sie ohne Gesang auf dem Instrumente vortrug. Diess wird um so unzweifelhafter durch das Factum, dass bei den meisten geistlichen und weltlichen Tonwerken jener und späterer Zeit (bis zum Ende des 16. Jhdts.) die Bemerkung sich findet, „sie seien für lebende Stimmen und Instrumente zugleich dienlich“ („tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae;“ — „per cantar et sonar“) nirgends finden sich aber eigene Instrumentalstimmen allen ist der Text unterlegt; es war also Gebrauch, entweder die Toustücke durch Singstimmen allein, oder durch Instrumente allein, oder zuletzt durch beide zugleich auszuführen. Selbst das Lauten- und Zitherspiel, in Italien bei der Vorliebe für den Gesang sehr verbreitet und geübt, hätte auf Arpeggiobegleitung der Gesangstimme führen können, aber im ganzen 16. Jhdt. kennen wir bis jetzt noch kein Beispiel einer solchen Anwendung; man hielt sich gewöhnlich daran, die Singstimme zu spielen und muthmasslich bei passenden Einschnitten einen vollen Accord, der auf dem Griffbrette bequem in der Hand lag, anzuschlagen, wie es noch bei Tanzweisen gegen Schluss des 16. Jhdts. geschah. Der volle, prächtige Ton der Laute, ihr grösserer Umfang reizte allerdings, auf ihr (wie auf dem Clavier) die vollständige Wirkung eines grossen vielstimmigen Gesanges im blossen Saitenspiel oder durch sie als Begleiterin einsamen Gesanges etwas Aehnliches darzustellen. Darum finden wir gegen Ende des Jhdts. in den vielen Lautenbüchern Motetten und Madrigalen der berühmtesten Meister für diess Instrument, ohne Gesang, eingerichtet, wobei man es dem Sänger überliess, nach seinem Gefallen und dem Umfang seiner Kehle aus den ursprünglichen Werken jener Meister irgend eine Stimme singend auszuführen. Man schrieb sie oft



auch in Noten vor, und setzte die Begleitung in Lautentabulatur darunter, wobei nur die wesentlichsten Gänge und Intervalle beibehalten wurden. Sammlungen von Gesängen für eine einzelne Singstimme mit einer besondern, auf eigenthümliche Weise eingerichteten Begleitung finden wir unter der grossen Menge der damals gedruckten Tonwerke gar nicht, wenn man nicht die von L. Viadana auf die Bahn gebrachten geistlichen Concerte hieher rechnen will.

Keime eines eigentlichen Instrumentalstyles zeigten sich erst zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts. und zwar zuerst in Venedig, wo der Glanz und die Pracht, welche sich in der reichen und mächtigen Dogenstadt im höchsten Grade entfalteten, schon mehrchörige Vocalmusik und deren Begleitung und Unterbrechung mit Instrumentalmusik hervorgerufen hatte. In solcher Weise componirte der jüngere Gabrieli nicht blos weltliche Cantaten, sondern auch Motetten u. dgl. Z. B. ein „In ecclesiis benedicite“ für zwei Chöre mit drei Zinken, einer Geige, zwei Posaunen, oder ein „Surrexit Christus“ für drei Singstimmen mit einem Orchester von zwei Zinken, zwei Violinen und vier Posaunen, mit Vor- und Zwischenspiel, mit Chor- und von verschiedenen Instrumenten begleiteten Einzelgesange, alles in reichster Manigfaltigkeit mit einander abwechselnd. Monteverde, seit 1613 Capellmeister an der S. Marcuskirche, lässt schon einzelne Instrumente, wie Zinken und Geigen, in rollenden Instrumentalpassagen eine Begleitung bilden. Ebenso löst sich das selbständige Orgelspiel, wie es schon geraume Zeit bestanden, vom Vocalmusikstyl ab, sucht sich selbständiger zu gestalten; man verlässt das bisherige Arrangiren („auf die Orgel absetzen,“ „in Tabulatur schreiben“) und die Compositionen gehen immermehr der Natur des Instrumentes nach; es knüpfen sich immer mehr Verzierungen, Coloraturen und contrapunktische Künste an, und es entwickelt sich auf der einen Seite das dem Tasteninstrumente abgenommene rasche Virtuosenspiel (toccate), anderseits die fugirte Bearbeitung eines beliebigen Thema's (anfangs noch regellose Wiederholung des Thema's in verschiedener Lage), welche von nun an das eigentliche Feld des Organisten bildet, und von Seb. Bach auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht wurde.

Den Anfang, selbständig aufzutreten, nimmt die Instrumentalmusik erst von Joh. Seb. Bach, nachdem sie bisher entweder nur Dienerin der Vocalmusik zur Begleitung derselben gewesen war oder die Instrumental-Compositionen theils als technische Kunststücke theils als Cantabilitäts-Musik, in den Sätzen für Bogeninstrumente etwa stellenweise mit Sprüngen und Passagen untermengt erscheinen. In Italien war es insbesondere Al. Scarlatti, welcher durch Einführung eines proportionirt zusammengestellten Orchesters den Grund zur Losreissung der Instrumente von der Nachahmung des Gesanges legte. In den Werken von D. Scarlatti und des Franzosen Couperin finden sich schon bedeutende Spuren der Verselbständigung der Instrumente.

Von Bach an datirt sich ein eigentlicher Instrumentalstyl. Freilich kannte und übte man noch nicht, was man heutzutag „Effektuiren“ nennt; von dem ästhetischen Reiz dieses oder jenes Instrumentes oder dessen Tonmaterials wusste man so viel als nichts; man setzte eben für jedes Instrument, was auf demselben bequem auszuführen war. Gesteigerte Figuralkunst fand nur in den Compositionen für Bogeninstrumente statt. Uebrigens suchte man durch rhytmische und

thematische Mittel den Contrast einzelner Sätze hervorzubringen. Galt bisher die contrapunktische Kunst als das Höchste, so brach nun Bach neue Bahnen und führte die Periode der „freien Schreibart" herbei, welche sich zur triumphirenden Gegnerin des „strengen Styls" nach und nach ausgestaltete und die herrlichsten Früchte der Instrumentalkunst hervorbrachte. An Bach knüpft sich die höhere Cultur der Bogeninstrumente und der Orchestermusik an, und als Haupt dieser Periode erscheint Jos. Haydn, welcher sowohl dem Quartett die charakteristische Form verlieh und es zur seltensten Vielseitigkeit und Vollendung ausbildete, als auch die Form der Sinfonie feststellte, erweiterte und mit reichem Gehalt erfüllte. In die Fusstapfen Haydn's trat W. A Mozart, welcher noch mehr als jener erkannte, welche Klangfülle, welcher Farbenreichthum in den verschiedenen Instrumenten verborgen liege, und auf die beste Weise diese Einsicht in seinen Tonschöpfungen benutzte. Er hat das Orchester in vollkommenster Art organisirt; er hat sich zwar in den ererbten Formen gehalten, aber der hervorstechendste Charakter seiner Instrumentalcompositionen ist das Gesangmässige bei glänzender Farbenpracht. All diess trug sowohl zur Erhöhung der Instrumentaltechnik, zur Verallgemeinerung des Concertwesens, als auch zur Ausnutzung aller Instrumente bei. Durch L. v. Beethoven wurde die Cantabilität wieder mehr eingeschränkt, und wenn er auch die überlieferten Formen nur erweiterte und durch Abweichungen veränderte, und in dieser Beziehung nicht gerade ganz Neues schuf, so vermochte sein Riesengeist die Form ganz dem Inhalte dienstbar zu machen und sein tiefstes inneres Leben und Fühlen der Form einzuhauchen. Aber durch einen allzugrossen Aufwand von Tonmaterial wurde er für die Nachwelt ein um so gefährlicheres Vorbild für eine bloss materielle, also fehlerhafte Colossalität, weil bei ihm, dem grossen Genie, meistens auch ein dem grossen Aufwand des Materials entsprechender Reichthum von kernhaften Gedanken zu Grunde liegt, was bei seinen Nachfolgern leider nicht der Fall ist. Seit Beethoven ist in Instrumentalmusik nichts Höheres geleistet worden, und was als solches ausgegeben wird, ist meist nichts anderes als die übertriebene Anhäufung von Tonmassen, eine pompöse, nervenerregende Schallvermehrung, eine Formlosigkeit und Ultraliberalität, die sich über jedes Gesetz der Natur und Kunst hinweggesetzt, — eine Musik, die häufig eines entsprechenden Inhaltes entbehrt. (Ueber das Auftreten der Instrumente in der Kirche s. d. Art. Kirchenmusik, III.)
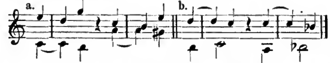
Die reine Instrumentalmusik (ausser dem Orgelspiel) ist von der Kirche nie zugelassen worden, und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die ihrer Zeit beliebten Sinfonien so wie die sogenannten Aufzüge (beim Aus- und Eingehen des Priesters zur Sakristei) mit voller Blechmusik u. a. m. gänzlich unkirchlich ist. Aber auch in Begleitung des Gesanges haben die Instrumente keine gänzliche Freiheit: nebst dem, dass ihr Gebrauch nur ein geduldeter ist, hat die Kirche im Falle ihrer Zulassung beschränkende Vorschriften sowohl ihrem Charakter, als ihrer Anwendung nach erlassen. In Kürze zusammengefasst besagen sie folgendes: Unter allen Instrumenten ist die Orgel allein für den kirchlichen Gebrauch als geeignet anerkannt und durch die Regeln, welche hinsichtlich ihres Gebrauches in den liturgischen Büchern festgestellt sind, mit einem gewissen liturgischen Charakter ausgezeichnet worden. (Das Weitere siehe im Artikel „Orgel".) Alle

Instrumente ferner, welche einen theatralischen Charakter haben, als z. B. Pauken, Jagdhörner, Trompeten, Pfeifen, Harfen, Becken, u. dgl. müssen durchaus ausgeschlossen bleiben; dagegen sollen nur jene gebraucht werden, die geeignet sind, die Stimmen der Singenden zu verstärken und zu unterstützen, und um dieses Zweckes willen und ihm entsprechend sollen sie angewendet werden. Die Instrumente haben in der Kirche nur eine untergeordnete Stellung und dürfen nie den Gesang beinträchtigen. Militärische Aufzüge mit Pauken und Trompeten eignen sich nicht für das Haus Gottes, auch bei Processionen ausser der Kirche ist es besser, statt ihrer Hymnen und Litaneien zu singen. Symphonien, reine Intrumentalmusik, sollen, wo sie gebräuchlich sind, nur angewendet werden, wann sie keinen Theil des Gottesdienstes ausmachen, und dann nur selten und müssen immer einen ernsten feierlichen Charakter haben und zur Andacht stimmen. (Vgl. „Verordnungen.“)

Intervall — Intervallum — bezeichnet den Zwischenraum zweier verschiedener Töne, und deutet die Entfernung an, in welcher ein Ton von einem andern absteht. In unserer Terminologie aber braucht man den Ausdruck „Intervall“ in der Art, dass man die beiden Töne selbst, velche einen Zwischenraum begrenzen, ein Intervall nennt, z. B. c—g ist das Intervall einer Quint. Bei der Abzählung der Intervalle beginnt man gemeiniglich von dem tiefern Ton und zählt die Stufen aufwärts bis zum höheren Ton in der Tonleiter des erstern. Jedoch zählt man manchmal auch abwärts z. B. a-(g)-f, und nennt dann f die Unterterz zu a; so redet man auch von einer Unterquart, Unterquint. Die Intervalle, resp. Stufen, benennt man mit den lateinischen Zahlnamen: Prime, Secunde, Terz, Quart, Quinte, Sext, Septime, Octave, None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime. (Diese Namen haben sich als weibliche Substantiva erhalten, weil die Alten nicht die Intervalle als primus tonus u. dgl. bezeichneten, sondern als prima, secunda . . . chorda (Saite), hergenommen von (dem Monochord und) der mehrsaitigen Leyer, worauf z. B. die erste Saite c, die zweite d, die dritte e u. s. f. klang. Weil die Töne einer Tonart (die diatonische Tonleiter zu Grunde gelegt,) vom Grundton aus gezählt, in siebenfach verschiedener Entfernung vorkommen, so gibt es auch nur 7 generell von einander verschiedene Intervalle, nämlich Secund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, Octav. Diese 7 Intervalle heissen einfache, d. h. innerhalb einer Octav liegende; zusammengesetzte Intervalle entstehen, wenn der Tonraum der Octave überschritten wird, als None, Decime u. s. f., welche im Grunde nichts anders sind, als Secunde, Terz u. dgl. in der höhern Octavenreihe. Alle Intervalle, welche über die 13. Stufe (chromatische Scala), von einem angenommenen Grundton an gerechnet, hinausgehen, werden mit denselben Namen belegt, als wären sie in jenem ersten Zwischenraume von 13 Stufen enthalten; z. B. C-G einfache Quint, C-g doppelte, C-g̃ dreifache Quint.

Unter gewissen Umständen unterscheidet man die zusammengesetzten Intervalle von den einfachen, z. B. die Secunde von der None. Die Secunde kann nämlich in der Harmonie auf zwei ganz verschiedene Arten gebraucht werden, ohne ihr ursprüngliches Verhältniss einer zweiten Stufe zum Grundtone zu verlassen: einmal als wirkliche Secunde und das andere Mal als eigentliche None; als Secunde, wenn das untere Ende des Intervalls, der Grundton, dissonirt (a), und als

None, wenn sie selbst als oberes Ende des Intervalles den Charakter einer Dissonanz erhält (b).



Da jeder Ton erhöht oder erniedrigt werden kann, so kann auch jedes Intervall sich in verschiedener Grösse darstellen, z. B. eine Quint kann sein c-g, c-ges, c-gis. Um diese spezielle Verschiedenheit der Intervalle kenntlich zu machen, bedient man sich der Beiwörter rein oder gross, klein oder falsch, vermindert, übermässig, z. B. reine Quart, verminderte Septime u. dgl. Mit dem Prädikate rein werden alle die Intervalle bezeichnet, die nur eine einzige consonirende Gattung enthalten, und die sogleich die Eigenschaft der Consonanz verlieren, wenn das Verhältniss auch nur um einen halben Ton verrückt wird. Diess findet statt bei der Octav, Quint und Quart, und nur bei diesen allein kann das Prädikat „rein" angewendet werden. Gross und klein sind die Beinamen derjenigen Intervalle, welche im Falle einer Erhöhung oder Erniedrigung um einen kleinen halben Ton ihre Eigenschaft als Consonanz noch nicht verlieren. Solche Intervalle sind die Terz und Sext, und insbesondere noch die Secunde und Septime. Uebermässig und vermindert sind Prädikate, welche nur jenen Intervallen beigelegt werden, die schon die eine oder die andere vorige Eigenschaft besitzen, und zwar ersteres allen reinen und grossen Intervallen, wenn dieselben noch um einen kleinen halben Ton erhöht werden, entweder durch Erhöhung des obern (♯) oder durch Erniedrigung des untern (♭) das Intervall begränzenden Tones, — und letzteres Prädikat allen reinen und kleinen Intervallen, wenn sie noch um einen kleinen halben Ton verkleinert werden, entweder durch Erniedrigung (♮, ♭) des obern, oder durch Erhöhung (♯, ♮) des untern, das Intervall begrenzenden Tones. So hat man verminderte Quinten und Secunden, übermässige Secunden und Sexten u. dgl.

Man kann die Intervalle auch umkehren, d. h. den untern Ton um eine Octave höher nehmen und ihn so über den ursprünglich höhern Ton legen; oder den obern um eine Octave tiefer setzen, welche umgekehrte Intervalle dann auch abgeleitete (im Gegensatz zu den ursprünglichen oder natürlichen, welche man Stamm-Intervalle heissen kann,) genannt werden. Sie stellen sich dar:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

d. h. aus der Prim wird die Octav, aus der Secunde die Septime etc., wobei zu beachten ist, dass auch die Prädikate sich umkehren, z. B. aus der grossen Terz wird die kleine Sext, aus der verminderten Quint die übermässige Quart etc. Die abgeleiteten Intervalle haben ihre Bedeutung bei der Umkehrung der Accorde und beim doppelten Contrapunkt.

Einige Töne und Intervalle einer Tonart haben eine eigene Benennung. Grundton, Prime — Tonica; die Terz der Tonart — Mediante; die Quint der Tonart — Ober-Dominante; die Quart — Unter-Dominante; die grosse Septime — Leitton, sub-

semitonium modi, franz. note sensible; die übermässige Quart — Triton, aus 3 ganzen Tönen bestehend.

In den alten musikalischen Schriften haben die Intervalle noch andere, meist aus dem Griechischen stammende Namen: die Octav — Diapason; die reine Quint — Diapente; die reine Quart — Diatessaron; die grosse Terz — Ditonus; die kleine Terz — Semiditonus; die grosse Septime — Semitonium modi oder Subsemitonium modi; ein ganzer Ton oder die grosse Secund — Tonus; die kleine Sext — Diapente cum Semitono; die grosse Sext — Diapente cum tono oder Diatessaron cum ditono.

Was den charakteristischen Ausdruck anbelangt, der den Intervallen innewohnt, möge Folgendes genügen. Die Töne, als Ausdruck einer Seelen- oder Gefühlsstimmung, vermögen diess nicht blos durch ihre Farbe und Höhe oder Tiefe, sondern auch durch ihre Schritte und durch das Verhältniss, in dem einer zum andern steht. Alle Consonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen die Leidenschaften, bringen der Seele des Zuhörers Frieden; die Dissonanzen zeigen stets etwas unstät Hinwegstrebendes, malen alle psychischen Erregungen. Enge Tonschritte zeichnen in ihrer einfachen und sichern Bewegung den Charakter friedlicher Ruhe, während weite Tonschritte eine lebhaftere Erhebung, ein männliches Selbstgefühl, Erhabenheit über das Niedrige vielmehr aussprechen; Fortschritte in halben Tönen haben gewöhnlich etwas weichlich Sehnsüchtiges und Unkräftiges an sich. Besonders charakteristische Bedeutsamkeit wohnt den Terzen inne: durch eine anscheinbar kleine Verrückung ihrer Grenze bestimmen sie schon den Charakter einer ganzen Tonart, ob Moll oder Dur. Während die kleine Terz in mehr oder minder starker Bewegung klagt und wo sie sich findet, nie vollkommene Ruhe und Beruhigung herrscht, verleiht die grosse Terz feste Beruhigung und heitere Festigkeit. Alle kleinen und besonders die verminderten Intervalle haben irgend einen unvollkommenen Zustand der Schwäche an sich; die übermässigen Intervalle aber zeigen den Charakter der grossen Intervalle in dem Zustand der höchsten Ueberspannung. Welcher Ausdruck gebührt den Kirchengesängen? Die alten Choralmelodieen sagen es uns, welche nichts von einer Weichlichkeit, weibischen Klage oder erregter Leidenschaft kennen.

Intonation, Intoniren, heisst 1) im Allgemeinen das Angeben der Töne durch Stimmen oder Instrumente. Besonders gebraucht man diess Wort bezüglich des Gesanges durch menschliche Stimmen. Es hängt ein grosser und wesentlicher Theil des Eindruckes, den eine Musik auf den Zuhörer macht, von einer reinen, richtigen Intonation ab, und es ist höchst peinlich, einen Chor zu hören, in welchem eine oder die andere Stimme gegen die andere unklar, schwankend, etwas zu tief oder zu hoch singt, d. h. detonirt. Um diess zu verhüten und eine reine Intonation, einen stimmunghaltenden Gesang zu erzielen, bedarf es neben einem einigermassen guten Gehöre fleissiger Bildung und Uebung der Stimmorgane, steter Aufmerksamkeit auf die übrigen Stimmen, rechtzeitigen Athemholens und Maasshaltens im Singen; am ebesten kömmt Detonation zum Vorschein, wenn die Stimmorgane durch grosse oder langdauernde Anstrengung ermüdet sind; nur die Ruhe wird zu reiner Intonation wieder befähigen.

Unter Intonation, Intoniren versteht man 2) auch das Voransingen des Anfangs einer Antiphon, eines Psalmes u. dgl. in der katholischen

Kirche, welches dem Celebranten oder einem ersten Cantor obliegt, und früher theilweise ein Ehrengeschäft war; dafür findet man anch den Ausdruck: „antiphonam . . imponere.“ 3) Wird mit dem Namen „Intonation“ auch die kurze Phrase eines Gesanges selbst belegt, welche der Celebrant oder Cantor vorzusingen hat, worauf der ganze Chor den Gesang fortsetzt, z. B. die Melodien: „Gloria in excelsis Deo, Credo in unum Deum, Asperges me u. dgl.,“ wie sie in den Mess- und Ritualbüchern enthalten sind.

Intrade, ital. e n t r a d a, theils soviel als Introduction, theils das lärmende, an keine Ordnung und keinen Zusammenhang gebundene schmetternde Blasen eines Trompetenchors, welches am Ende gewöhnlich mit dem länger ausgehaltenen Accorde auf der Dominante schliesst, in gemeiner Sprache auch T u s c h genannt. Diese Intrade dankt ihren Ursprung wahrscheinlich der Sitte am Ende des Mittelalters, die bei den Königen und Fürsten bestand, sich bei feierlichem Auftreten durch einen Trompeterchor begleiten und ankündigen zu lassen. Diese Sitte verpflanzte sich auch in die Kirche, und noch heutzutage glaubt man an vielen Orten den Gottesdienst nicht feierlich halten zu können, ohne solche ärgerliche, von der Kirche verpönte Tusche am Anfang und Ende des Hochamtes, manchmal auch beim Gloria, Sanctus, Ite missa est, ja selbst bei der hl. Wandlung, schmettern zu lassen.

Indroduction, ital. I n t r o d u z i o n e, E i n l e i t u n g, heisst im Allgemeinen eine Art Vorspiel, wodurch das nachfolgende Tonstück so zusagen recht eingänglich gemacht, und des Zuhörers Empfänglichkeit dafür in bester Form gestimmt werden soll. Ehedem hatten nur grössere Tonstücke, Oratorien, Sinfonien u. dgl. solche Einleitungen. Jetzt kommen sie auch bei kleineren Tonstücken als ein Tonsatz von einer geringen Anzahl von Takten meist in langsamerem Tempo vor.

Introitus heisst in der katholischen Liturgie jene Antiphon, welche vom Chore gesungen wurde, während der Celebrant (bei feierlichen Messen) aus der Sakristei ins Presbyterium eintrat und zum Altare schritt. Nach einer Bestimmung des Caerem. Episc. darf er nicht früher begonnen werden, als bis der Celebrant an den Stufen des Altars angekommen ist. In der ambrosianischen Liturgie heisst diese Antiphon I n g r e s s a, was das nämliche bedeutet. Die vornehmsten Liturgisten schreiben die Einführung des Introitus dem Pabste Cölestin I. († 432) zu, von dem übrigens das Pontificalbuch nur meldet, dass er verordnete, vor dem hl. Opfer die Psalmen Davids antiphonatim zu singen, was früher nicht geschah. Welche Gestalt und Form der Introitus bis auf Gregor d. Gr. gehabt, darüber mangeln uns zuverlässige Nachrichten. Der hl. Gregor d. Gr. traf die Einrichtung, dass vor und nach dem Psalme ein aus letzterem genommener Vers (Antiphon) gesungen werde, und setzte zugleich einen bestimmten Vers für jeden Tag und für jedes Fest an. Seit dem 8. Jhdt., wenn nicht früher, ist es Gebrauch geworden, statt eines ganzen Psalmes zwischen die Antiphon nur einen einzigen Vers desselben mit der Doxologie „Gloria Patri etc.“ zu singen. Die Antiphon wurde anfänglich aus dem betreffenden Psalm genommen, später begnügte man sich, irgend eine passende Stelle aus der hl. Schrift zu entnehmen; einige Introitus „Salve sancta parens“ (von Sedulius) und „Gaudeamus omnes in Domino“ gehören auch der hl. Schrift nicht an.

Der Introitus findet sich in den alten Missalen nicht, sondern blos in den Gradual- oder Gesangbüchern. Erst seit dem 14. Jahrhunderte

spricht der Celebrant den Introitus still mit. Im 11. Jhdt. fing man in Frankreich und in Klöstern an, den Introitus an hohen Festtagen zu paraphrasiren d. h. durch dazwischenlaufende Sprüche, Gebete, Erwägungen auszudehnen; diese Einschiebsel hiessen **Tropen**. Theilweise begnügte man sich damit, die Antiphon zwischen dem Verse und der Doxologie zu wiederholen.

In dem römischen Missale ist jetzt für jede Messe ein bestimmter Introitus vorgeschrieben; nur am Charsamstage und in der Pfingstvigilie fehlt er wegen der stattfindenden Taufweihe, nach welcher die Litanei folgt, deren Kyrie und Christe am Schlusse zugleich als Kyrie . . . der nun beginnenden hl. Messe vom Chore gesungen wird.

Der Introitus eröffnet immer die besondere, durch die kirchliche Zeit, durch ein bestimmtes Fest oder Anliegen motivirte Feier, auf deren Gegenstand er die Intention der Gläubigen richtet. Demgemäss enthält er bald eine Ankündigung und Verherrlichung der gefeierten Begebenheiten oder des Geheimnisses in manigfaltiger Form, bald den Ausdruck der Freude, des Dankes, der Hoffnung, der Sehnsucht, des Wunsches und der Bitte, von denen das gläubige Gemüth jeweils hauptsächlich erfüllt sein soll. — Der Introitus ist ein Wechselgesang; nach alter Uebung wird er in der hl. Fasten- und Adventzeit, sowie bei den gemeinen Festen (ferialibus et simplicibus) von einem Cantor, bei den Festen semiduplicibus, in Dominicis und duplicibus von zwei Cantoren, bei solennen Festen (f. solemnibus i. e. I. class.) aber von 4 Cantoren intonirt, dann vom ganzen Chore bis zum Psalmenverse zu Ende gesungen, worauf der oder die Cantoren die erste Hälfte des Psalmenverses allein, als Solo vortragen, welchen der Gesammtchor mit der zweiten Hälfte respondirt. Ebenso geschieht es bei der Doxologie Gloria patri. Hernach intoniren die Cantoren in bezeichneter Ordnung nochmals den Anfang des Introitus und der Chor singt denselben zu Ende. Durchweg sind die Melodien des Introitus sehr fasslich, der Tonumfang nicht zu weit; die Tonarten halten sich streng an die Kirchentonarten. — Nach den Anfangsworten des Introitus werden auch einige Sonntage genannt z. B. Sonntag (Dominica) Laetare (der 4. Sonntag in der Fasten), Sonntag Exaudi (6. Sonntag nach Ostern) u. a. m.

Invitatorium heisst ein Vers, welcher am Aufange des kirchlichen Officiums (der Matutin) abwechselnd mit je zwei Versen des 94. Psalmes: „Venite exultemus Domino" gesungen oder gebetet wird. Jedes Fest und jedes Officium vom Tag hat sein besonderes Invitatorium, dessen Schlussworte dann gewöhnlich „Venite adoremus" sind. Es steht am Anfange des Officiums als eine Einladung, ein Aufruf an die Betenden oder Singenden, mit Eifer das Lob Gottes zu verkünden und ihn anzubeten. Ist der Psalm (welchen man auch mitsammt dem Verse oder Beisatze „Invitatorium" nennt) die allgemeine Einladung, so gibt der Beisatz oder Vers die besondere Beziehung auf das Fest oder den Tag. Die Anordnung dieses Einleitungsspruches oder Gesanges reicht in's hohe Alterthum hinauf, gewiss zu Damasus oder Gregor d. Gr. Zeiten, welch letzterer das Officium im Wesentlichen so einrichtete, wie das römische Brevier es noch jetzt enthält. Auch das feierliche Todtenofficium hat sein Invitatorium; dessen ermangelt aber nach römischen Ritus das Officium vom Feste Epiphanie und das der drei letzten Tage in der Charwoche; als Grund hiefür gilt, dass das Epiphaniefest älter ist als die Einführung des Invitatoriums, — dass man aus Ehrfurcht den uralten Ritus beibehalten wollte, und die

drei letzten Tage der Charwoche zu sehr der Trauer gewidmet sind, als dass man solch freudigen Zuruf gebrauchte. Der Invitatorienvers bewegt sich stets in einer erhaben schönen Melodie und auch der Psalm hat seinen eigenthümlichen Gesang. Ein oder zwei Cantoren beginnen den Vers, welchen der Chor repesirt; dann fährt der Cantor den Psalm singend fort, nach dessen Abschnitten der Chor immer wieder mit dem ganzen oder der zweiten Hälfte des Verses antwortet; am Schlusse singt der Cantor nochmal den Vers zur Hälfte und der Chor vollendet ihn. In den Gradualbüchern und Antiphonarien finden sich die Invitatorien (Ps. Venite adoremus) nach den 8 Kirchentönen geordnet. In den alten Ritualien ist vorgeschrieben, es an einigen Festtagen mit besonderer Feierlichkeit abzusingen: „Ut sex cantent tres primos versus submissa voce, et alios tres alii sex alta voce," was darauf hinzudeuten scheint, dass der Beisatz z. B. „Regem Confessorum, venite adoremus" noch nicht im Gebrauche war und erst späteren Ursprungs ist.

Joanelli, Pietro, ein ital. Contrapunktist des 16. Jhdts., geb. zu Gandino bei Bergamo. 1568 erschien von ihm zu Venedig eine Sammlung Motetten unter dem Titel „Novi atque Catholici Thesauri Musici libri quinque, quo selectissimae planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae, quas vulgo Moteta vocant, continentur 8, 7, 6, 5 ac 4 vocum, a praestantissimis ac hujus aetatis praecipuis Symphoniacis compositae . . . ad omnis generis instrumenta Musica accomodata." (Venedig 1568.) Die Proske'sche Bibliothek besitzt von diesem seltenen Werke, welches wegen der überaus grossen Reichhaltigkeit und der darin vertretenen alten Autoren besonders kostbar ist, ein vollständiges und prachtvolles, illuminirtes Exemplar.

Joanini, um die Mitte des vorigen Jhdts., ungefähr bis 1760 Capellmeister an der Peterskirche in Rom, zugleich einer der vorzüglichsten Violoncellspieler seiner Zeit, schrieb neben andern Werken auch einige Kirchencompositionen.

Joao, (Johann) IV. König von Portugal, geb, als Herzog von Braganza 1604, lebte bis in sein 36. Jahr aus Neigung als Privatmann ausschliesslich den Künsten und Wissenschaften. Auch nach seiner Thronbesteigung, am 1. Sept. 1640, ward er dieser seiner Neigung nicht untreu. Ausser einigen musikalischen Abhandlungen componirte er unter anderm viele Motetten, von denen 1674 zwei in Druck erschienen; auch besass er die ausgezeichnetste und vollständigste musikalische Bibliothek in Portugal. Er starb am 6. Nov. 1656.

Johann Georg II., Churfürst von Sachsen, geb. den 31. Mai 1613, regierend von 1656—1680, beschäftigte sich viel mit Musik, namentlich hat er viele Kirchenmusiken componirt. Er starb zu Freiberg am 16. Aug. 1680.

Johann von Fulda, Mönch, lebte gegen Ende des 9. Jhdts. und war als Dichter und Tonkünstler ein Schüler des Rhabanus Maurus. Er soll der erste gewesen sein, welcher in Deutschland Kirchengesänge in Musik setzte.

Johann Langus, Mönch zu St. Gallen und vortrefflicher Musiker aus dem 10. Jhdt., versah mehrere von seinen Brüdern verfasste Prosen und Sequenzen mit ausgezeichneten Melodien. — Ein Mönch Johannes zu St. Mathias bei Trier wird aus dem 11. Jhdt. auch gerühmt als gelehrt in allen Fächern, besonders aber ausgezeichnet in der Musik; er dichtete und componirte viele Gesänge und Prosen.

Johann von Mantua, ein merkwürdiger musikalischer Schriftsteller des 14. Jhdts., geb. zu Namur, wo er sich hauptsächlich im Gesange ausbildete. In Italien, wohin er frühzeitig kam, studirte er neben den theologischen Wissenschaften auch die Musik unter Victorino von Feltri. Darauf trat er in ein Karthäuserkloster zu Mantua, woher auch sein Beiname „Mantuanus Carthusius." Hier erschien um 1380 seine berühmte musikalische Abhandlung „Libellus musicalis de ritu canendi etc.", worin er vom Choralgesange, vom Monochord, von den Consonanzen, den Kirchentönen, den Tonzeichen, der Solmisation und vom Contrapunkte handelt. Manuscripte davon finden sich im brittischen Museum und in der vatican. Bibliothek.

Johann Scotus, ein englischer Mönch des 9. Jhdts., war Lehrer an der Musikschule zu Oxford.

Jomelli, Nicolo, geb. den 17. April 1714 zu Aversa im Neapolitanischen, wo er schon frühzeitig Musikunterricht erhielt, studirte um 1730 am Conservatorium della Pietà in Neapel unter Porta und Marcini und gewann für seine Kunst auch Viele durch häufigen Umgang mit Leo. 1740 wurde er nach Rom berufen, wo er durch seine Opern die Römer ganz für sich gewann. Doch ging er in selben Jahre noch nach Bologna, wo er neben seiner Wirksamkeit für die Bühne die Rathschläge und Belehrungen des P. Martini nicht unbenützt liess. Bald kehrte er wieder nach Rom zurück, blieb da bis 1748 und componirte eine grosse Anzahl Opern. Im genannten Jahre nahm er einen Ruf von dem kunstsinnigen Herzog Carl von Würtemberg an und stand als Obercapellmeister in Stuttgart bis zur Auflösung der Capelle 1768 ruhmvollst in dessen Diensten. Darauf zog er sich wieder nach Rom zurück, wo er am 28. August 1774 starb. Seine Opern werden als Muster gerühmt, und besonders seine Arien galten als unübertrefflich, obwohl sie dem Style seiner Zeit angehörig, jetzt vergessen sind. Auch für die Kirche arbeitete er bei 40 Werke, darunter einige Oratorien, welche hinter seinen weltlichen Compositionen zurückstehen. Er benützte häufig hiezu den brillanten Concertstyl und lässt die Singstimmen in grossen Bravour-Passagen und Läufen sich ergehen. Sein berühmtestes, in ruhigem Style geschriebenes Kirchenwerk ist das Requiem in Es, ursprünglich nur für Gesang- und Streichquartett gesetzt.

Joseph (Josephi) Georg, war um die Mitte des 17. Jhdts. Capellmusiker des Fürstbischofs von Breslau. Er gab eine sehr gerühmte Sammlung geistlicher Lieder unter dem Titel „Heilige Seelenlust," (Breslau, 1668 und 1697) heraus.

Josquin des Près, auch Deprèz, Jodocus de Prato oder Pratensis, zuweilen auch Jossien genannt, gehört unter die merkwürdigsten Männer seiner Zeit, und doch haben wir trotz seiner Berühmtheit nur sehr unzuverlässige Nachrichten über sein Geburts- und Todesjahr, sowie über seine Herkunft. Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener stritten sich um die Ehre, ihn den Ihrigen zu nennen. Vielerlei Untersuchungen ergaben: Josquin, geb. zu Vermand bei St. Quentin in der eigentlichen Picardie (also ein Niederländer) um 1440, kam in seiner Jugend als Sängerknabe an das Collegiatstift in St. Quentin; nach seinem Stimmenwechsel ging er in die Musikschule Ockenheim's (um 1544), um den Contrapunkt zu studiren, worauf er wieder nach St. Quentin zurückkehrte und so lange dort blieb, bis er unser Sixtus IV. (1471—1484) einen Ruf an die päbstliche Capelle erhielt. Daselbst entfaltete er solche Talente, dass Baini von ihm sagt:

„Er war in kurzer Zeit das Ideal von ganz Europa geworden... Seine Compositionen verdrängten in den Capellen bald Alles, was vor ihm da war.“ Von Rom ging er nach Cambrai und wurde von Ludwig XII. König von Frankreich (nicht vor 1498) zum ersten Sänger an seiner Capelle berufen. Er starb als Domprobst des Capitels von Condé am 27. Aug. 1521. Seine contrapunktischen Arbeiten waren meisterhaft und wurden stets als Muster anerkannt. Die päbstliche Capelle — bewahrt auch noch viele seiner Manuscripte, z. B. mehr als 20 Messen, und eine grosse Sammlung Motetten. Die Proske'sche Bibliothek besitzt 9 Messen und eine Menge Motetten, Psalmen, (darunter den 24stimm. „Qui habitat in adjutorio“) und die Codices, aus denen Proske eigenhändig diese Compositionen in Partitur brachte.

Jouve, Esprit Gustave, Archäologe, Componist und musikalischer Schriftsteller, geb. am 1. Juni 1805 zu Buis (Dep. Drôme) seit 1839 Canonicus an der Cathedrale zu Valénce, gab folgende musikalische Werke heraus: „Etude hist. et philos. sur les principales écoles de composition musicale en Europe de 1350 à la première moitié du XVII. siècle“ (Rennes, 1855); „Philosophie du chant“ (Rennes, 1855); „Dictionnaire d'ésthetique chrétienne ou théorie du beau dans l'art chret., l'architecture, la musique etc.“ (Paris, 1856); „Lettres sur le mouvement liturgique romain en France durant le XIX. siècle“ (Paris, 1858). Ueberdiess veröffentlichte er mehrere Artikel über gregorianischen Choral u. dgl. in französischen Musikzeitschriften, abgesehen von Werken und Abhandlungen über andere Kunstgegenstände. Von seinen Compositionen sind einige dreistimmige Messen mit Orchester und Orgel anzuführen.

Isaak, Heinrich, gewöhnlich I. v. Prag genannt, einer der ältesten und tüchtigsten Contrapunktisten Deutschlands, dessen Geburtsjahr und Geburtsort bis jetzt nicht mit Gewissheit angegeben werden können. Er wird öfter als ein Schüler Josquin's ausgegeben, doch weiss man nicht, ob er dessen Unterricht in den Niederlanden oder in Italien genossen habe. Dass aber beide zu gleicher Zeit in Italien waren, ist zuverlässig; sie kannten sich namentlich am Hofe Lorenzo's des Prächtigen zu Florenz, und J. setzte mehrere Lieder dieses Fürsten in Musik; diese waren dreistimmig und scheinen zu der leichteren volksthümlichen Gattung gehört zu haben, die damals in Italien hauptsächlich von Neapel aus schon Anklang gefunden hatte. Viel wichtiger ist Isaak durch seine Kirchemcompositionen, von welchen Glarean rühmt, seine geistlichen Compositionen zeichnen sich durch eine besondere Kraft und Erhabenheitt aus, und würden von einer so vortrefflichen Harmonie verschönert, dass sie alles Derzeitige dieser Art überträfen. Bei den Italienern hiess er gewöhnlich „Arrigo Tedesco.“ Sein Ruhm verbreitete sich auch in Deutschland, so dass Kaiser Maximilian I. ihn zu seinem Capellmeister ernannte. Von seinen Schülern ist der namhafteste Senfel. Isaak's Todesjahr ist unbekannt, doch wird es gewiss in's 16. Jhdt. fallen. Von seinen zahlreichen Werken finden sich ausser den von Glarean mitgetheilten auf der münchener Bibliothek 5 Messen in Manuscript, in der Sammlung von Petrucci „Missae diversorum autorum“ 1503—1519 wieder 5 Messen; in dessen Motetensammlung (1505) drei Motetten; in Peutinger's „Liber selectarum cantionum“ (Augsburg, 1520) 5 Motetten u. dgl. Die Proske'sche Bibliothek besitzt ausser anderem noch sein Werk „Choralis Constan-

tini" a 4 voc. in 3 Theilen (Nürnberg, 1555) eine unerschöpfliche Fundgrube.

Isidor von Sevilla (Hispalis) auch Isidorus Hispalensis, war zu Carthagena gegen Ende des 6. Jhdts. geboren. Im Jahre 600 folgte er seinem ältern Bruder Leander auf dem bischöflichen Sitze von Sevilla nach, den er bis zu seinem Tode, den 4. April 636, einnahm. Er war Rathgeber der Könige und Vorbild des Clerus in vielfacher Hinsicht. Schon von seinen Zeitgenossen war er als der Gelehrteste seines Jahrhunderts gepriesen; er umfasste alle Wissenschaften, die man in seiner Zeit betrieb. Unter seinen Werken zeichnet sich besonders der grosse compilatorische „Codex Originum sive Etymologiarum, XX. libr." aus, welcher auf die philosophische und theologische Bildung der folgenden Zeit einen grossen Einfluss übte. Darin handeln die ersten 9 Kapitel des dritten Buches von der Musik, und zwar werden noch die griechischen Theoremen vorgetragen. Gerbert führt diesen Tractat in seinen Script. eccl. I. p. 19 ff. auf.

Isnardi, Paolo, geb. zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., war Mönch im Kloster Montecassino, dann Superior dieses Klosters und Capellmeister an der Cathedrale zu Ferrara. Er starb in einem Alter von 60 Jahren. Man kennt von ihm mehrere Sammlungen Messen, Motetten, Psalmen, Falsibordoni u. s. w., die von 1561—1594 zu Venedig im Druck erschienen.

Jubilus, Jubilatio heissen die melodischen Anhängsel, welche an das Alleluja des Graduale sich anschliessen und über dem letzten a das Alleluja oft in sehr ausgedehnter Weise gesungen werden. Man nannte sie früher auch Neuma. Schon der hl. Augustinus erwähnt solcher Jubilen, die bei den Hirten und Soldaten in Gebrauch waren — Auslassungen der Stimme ohne Worte. Die allelujatischen Jubilen wurden im Mittelalter auch Sequentiae genannt, denen man später Worte unterlegte; man erweiterte diese zu ganzen hymnenartigen Dichtungen, welche dann den Namen Sequenzen oder Prosen erhielten. (S. Sequenz.)

Judice, Cesare dé, geb. den 28. Jan. 1607 zu Palermo, studirte in seiner Jugend neben den Wissenschaften auch die Musik mit grossem Fleisse. 1632 ward er Doctor und 1650 Generalvisitator in Val di Noto zu Palermo, wo er auch am 13. September 1680 starb. Er componirte mehrere zwei- bis vierstimmige concertirende Madrigalen, auch Motetten und 1666 ein Requiem zur Leichenfeier König Philipp IV. Von seinen Madrigalen und Motetten erschienen 1628 eine Sammlung zu Messina, eine andre 1635 zu Palermo.

Jumentier, Bernard, geb. zu Lévas bei Chartres am 24. März 1749, war von seinen Eltern zum geistlichem Stande bestimmt, doch widmete er sich der Musik, welche er unter Delalande, Capellmeister zu Chartres, studirte. In seinem 24. Jahre schon wurde er als Vorsteher der Maitrise in St. Malo angestellt; 1776 kam er als Capellm. an das k. Capitel von St. Quentin, woselbst er am 17. Dec. 1829 starb. Er schrieb viele Kirchensachen, welche gerühmt werden, von denen aber Nichts in Druck erschien.

Jumilhac, Pierre Benoit de, ein Benedictinermönch aus der Mauriner-Congregation, war im Jahre 1611 im Schlosse St. Jean de Ligoure, Diözese Limoges, geboren. Nachdem er seine philosophischen Studien vollendet hatte, trat er 1629 in das Benedictinerstift St. Remi in Rheims ein. Einen spätern kurzen Aufenthalt in Rom, wohin er

von seinen Obern geschickt worden, benutzte er besonders auch dazu, unter dem Beistande der gelehrtesten Männer sich gründlich mit der Liturgie bekannt zu machen, wodurch er sich befähigte, nach seiner Rückkehr das Ceremoniale monasticum verbessert herauszugeben. Sein Hauptverdienst aber ist die Abfassung eines Choralgesangbuches, welches er eigentlich nur für die Congregation bearbeitete, das aber doch eine weitere Verbreitung fand, in Frankreich auch später eines grossen Ansehens sich erfreute und in neuester Zeit zu Paris wieder in neuer Auflage erschien. In diesem Werke, welches den Titel trägt: „La science et la pratique du plain-chant etc. etc. par un Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur" (Paris, 1673), fasst er alles zusammen, was auf die Theorie und Praxis des Choralgesanges Bezug hat, und lehrt es in 8 Hauptstücken, von denen jedes wieder in mehrere Unterabtheilungen zerfällt. Da er dem Werke seinen Namen nicht beidrucken liess, versuchten es Einige, die Autorschaft dem P. Jacob de Clerc zuzuschreiben, was aber Martenne gründlich widerlegt hat. Er bekleidete mehrere höhere Aemter seines Ordens, 1654 wurde er zum Generalvisitator der Provinz Toulouse, bald darauf zum Assisteut des P. Generals der Congregation ernannt. 1660 begann er zu kränkeln, erholte sich jedoch wieder, bis ihn 1682 eine neue Krankheit befiel, welcher er nach kurzer Zeit im Kloster S. Germain de Près am 21. April desselben Jahres erlag.

Jungbauer, Ferdinand Cölestin, geb. am 6. Juli 1747 zu Grattersdorf in Niederbaiern, widmete sich frühzeitig, durch Gönner und Wohlthäter unterstützt, den Wissenschaften und der Musik. Letztere erleichterten ihm auch die Aufnahme in das seiner Heimath nahe gelegene Benedictinerstift Niederaltaich, wo er alsbald mehrere glückliche Versuche in Kirchencompositionen machte. Nach der Säcularisation kam er als Professor an's Gymnasium zu Amberg, und war auch da für die Musik ausserordentlich thätig. 1811 trat er die Pfarrei Grossmehring bei Ingolstadt an, wo er um 1818 starb. Er componirte viele deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung, auch Kirchenlieder und Choräle, mehrere Messen u. dgl., welche sich manche Freude erwarben.

Justinus à Despons, Carmalitermönch und Organist zu Würzburg von 1711—1723, gab heraus: „Chirologia Organico-Musica," ein Lehrbuch des Orgelspiels, und „Musikalische Arbeit und Kurzweil, d. i. kurze und gute Regel der Compouir- und Schlagkunst u. s. w." In beiden Werken sind auch längere Compositionen von ihm enthalten; die Mehrzahl seiner Werke, die er seit 18 Jahren gearbeitet hatte, wurden ihm aber, wie er in der Vorrede zu ersterem Buche klagt, auf einer Reise an der italienischen Grenze geraubt.

K.

Kammerlander, Carl, geb. den 27. April 1828 zu Weissenhorn in Schwaben, erlernte schon im elterlichen Hause tüchtig Musik, so dass er während seiner Studien in Augsburg die Organistenstelle zu St. Stephan 6 Jahre lang versehen konnte. Nach vollendeter dritten Gymnasialklasse wendete er sich ganz der Musik zu und erhielt zuerst

gründlichen Unterricht vom Domorganisten C. Kempter. Dann studirte er die besten Partituren, vorerst kirchlicher Musik, und nahm an allen musikalischen Produktionen den lebhaftesten Antheil. Die Anerkennung seiner Compositionen von Seite des Capellmeisters C. L. Drobisch († 20. August 1854) ermuthigte ihn, für den Studienchor St. Stephan mehrere Psalmen und Gradualien und einige Vocalmessen mit Orgelbegleitung zu componiren. 1853 wurde er zum Chordirigenten an der Pfarrkirche St. Max in Augsburg, am 14. Febr. 1867 als solcher zu St. Moritz ernannt. Von seinen Werken seien ausser den genannten noch bemerkt: 32 Lieder und Balladen mit Clavierbegleitung; 21 Gesänge für Männerchöre; der XIII. Psalm für Gesang und vollständiges Orchester; kleinere Kirchenmusiken u. a.

Kaiser P. Isfrid, war um die Mitte des vorigen Jhdts. Mönch in einem schwäbischen Kloster und ward damals zu den bessern Kirchencomponisten gezählt. Mehrere Messen von ihm sind in Augsburg in Druck erschienen.

Kammermusik bezeichnet eine Mittelgattung zwischen Kirchen- und Theatermusik, welche im Gegensatz zu jenen beiden für den öffentlichen Gebrauch bestimmten, nur in privaten Cirkeln zum Vortag kommt. Sie hat von beiden etwas an sich genommen und will nicht blos religiöse Empfindungen erwecken, sondern auch moralische Anregungen bewirken und in Einfachheit und Naivität sowohl, als auch durch künstlerische Verknüpfungen und Gestaltungen erfreuen. Ihr Name stammt daher, weil vordem nur grosse Herren an ihren Höfen und in ihren Prunkgemächern (camera) sich privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten. Der eigentliche Kammerstyl entwickelte sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und trieb seine schönsten Zweige in den Streichquartetten und Streichquintetten u. dgl. Ueberhaupt bediente sich die Kammermusik nur weniger Instrumente und zwar von sanfterer Gattung, seien es nur Streich- oder Blasinstrumente oder das Clavier, wie es eben für ein Zimmer passend erschien. Seit Anfang dieses Jahrhunderts ist sie auf ein Minimum herabgesunken, und ihre Stelle nimmt entweder die einfache Hausmusik oder das öffentliche Concert ein, obwohl noch Manches im Kammerstyl componirt wird. Die Musiker, welche zu solchem Zwecke in Diensten der Fürsten standen, hiessen Kammermusiker, Kammersänger, Kammervirtuosen u. s. w. und ihre Gesammtheit hiess Capelle.

Kammerton oder Capellton bezeichnet die Stimmung der zur Kammermusik nöthigen Instrumente, die mit den damaligen Blasinstrumenten gleichstehende Stimmung, welche um einen Ton tiefer als die Chorstimmung war. Später hat man diese Stimmung auch hinaufgeschraubt; gegenwärtig differirt sie noch an den verschiedenen Orten.

Kauer, Ferdinand, geb. den 8. Jan. 1751 in Klein-Thaya in Mähren, versah schon im Knabenalter den Organistendienst bei den Jesuiten in Znaym. Später kam er nach Wien, studirte bei Heidenreich den Contrapunkt und war abwechselnd an mehreren Theatern als Capellmeister und Compositeur angestellt. Er starb den 13. April 1831 in ärmlichen Umständen. Ausser vielen Bühnen- und Kammermusiken, Schulen und Uebungen schrieb er noch über 20 Messen, mehrere Requiems und kleinere Kirchensachen.

Keck, Johann, Mönch im Benedictinerkloster Tegernsee, um die Mitte des 15. Jhdts., war geb. zu Giugen in der Diöcese Augsburg

und lehrte daselbst auch längere Zeit als Professor der Theologie. Einen musikalischen Tractat von ihm hat Gerbert in seinen Script. eccl. III. pag. 319—329 abgedruckt: es werden darin besonders die geometrischen Proportionen der Musik abgehandelt.

Kniespeck, Michael, ein Tonküustler des 15. Jhdts. aus Nürnberg, schrieb „Lilium musice plane," welches theoret. Werklein 1500 zu Augsburg durch Joh. Froschauer gedruckt erschien, und 1506 zum zweiten Male aufgelegt wurde. Die Noten sind in Holzschnitt ausgeführt, und es gehört das Werk zu den ältesten gedruckten musikalischen Büchern.

Keller, Max, geb. 1770 zu Trostberg in Oberbaiern, Sohn eines Försters, erhielt schon frühzeitig Musikunterricht und kam in seinem 10. Jahre als Singknabe in das benachbarte Benedictinerkloster Seeon, wo er neben den gewöhnlichen Studiengegenständen auch Unterricht im Orgelspiel und Generalbass von seinem ältern Bruder Joseph, der daselbst Organist war, erhielt. Nach dessen Abgange versah der 18jährige Max den Organistendienst 10 Jahre lang, während welcher Zeit er Mich. Haydn in Salzburg kennen lernte. Diesen besuchte er öfter, um als Schüler seinen Unterricht in der Composition zu geniessen. Von Seeon kam er nach Burghausen und von dort 1801 nach Altötting als Capellorganist, als welcher er bis 1851 wirkte. Hierauf pensionirt lebte er noch 4 Jahre daselbst, und starb, geziert mit dem bairischen Ludwigsverdienstorden, am 16. Sept. 1855, 85 Jahre alt. Er schrieb sehr Vieles für die Kirche, einige grössere Messen, Requiem und Litaneien, dann sehr viele deutsche Messen, welche auf allen süddeutschen Landchören sich eingebürgert haben, und noch viele andere Kirchenmusiken im leichten Style für kleinere und Land-Chöre.

Keller, Michael, geb. den 29. Dez. 1800 in Oberelchingen bei Ulm, hatte schon in seiner Heimath Musikunterricht genossen, welchen er während seiner Studien in Augsburg unter Leitung des Domcapellmeisters Bühler fortsetzte. Seine grossen Fortschritte liessen ihn die Musik als seinen Lebensberuf wählen. Alsbald wurde er Organist bei St. Georg, dann zu St. Ulrich, 1835 Gesanglehrer bei St. Stephan, 1837 Chorregent daselbst, wo er die Aufführung älterer Kirchenwerke z. B. von Palästrina u. a. betrieb. Hier machte er, ganz dem Kirchlich-Ernsten zugewendet, eine tüchtige Vorschule durch, für die am 1. Oct. 1839 ihm übertragene Domcapellmeisterstelle, welcher er bis an sein Lebensende, den 3. April 1865, vorstand. Einer seiner talentvollsten Schüler ist C. Kumpter, der ihm im Amte nachfolgte. Sein Talent und sein beharrlicher Fleiss im Forschen, Denken, Versuchen Prüfen der Werke der besten Meister, gepaart mit tüchtigen contrapunktischen Studien erwarben ihm auch als Componist einen ansehnlichen Namen Das vorzüglichste seiner Werke ist das „Canticum Zachariae," das alljährlich im Dome zu Augsburg in der Charwoche aufgeführt wird; ausserdem componirte er noch viele Gradualien und Offertorien, Hymnen und Antiphonen, Salve Regina (1840), Te Deum (1846), den Psalm „In exitu Israel" mit Instrumentalbegleitung u. a.

Kelz, Matthäus, ein Tonkünstler des 17. Jhdts., aus Bautzen gebürtig, studirte Musik in Italien, ward dann Cantor in Stargard (1626) und einige Jahre später in Sorau. Wann er daselbst starb, ist unbekannt. Mann kennt von ihm zwei theoretische Werke: „Isagoge musicae" und „Tractatus de arte componendi," welche aber äusserst selten

anzutreffen sind; ausserdem erschienen von ihm noch mehre Gesang- und Instrumental-Compositionen.

Kempter, Carl, geb. den 17. Jan. 1819 zu Limbach, k. Ldgr. Burgau in Schwaben, zeichnete sich schon in seinem 12. Lebensjahre als gewandter Clavier- und Orgelspieler aus. 1831 kam er nach Augsburg und betrieb dort unter M. Kellers Leitung besonders Gesang, Clavier- und Orgelspiel nebst Harmoniestudien, unter Dominik Violinspiel. Durch gründliches Studium gediegener Werke der alten und neuen Zeit bildete er sich zu einem achtungswerthen Componisten heran. 1837 wurde er Organist zu St. Ulrich, 1. Nov. 1839 im Dom, 1865 nach Kellers Tod übernahm er dessen Stelle als Domcapellmeister. Seine Schaffensthätigkeit ist gross und die Zahl seiner bisherigen Compositionen steigt hoch; er schrieb besonders religiöse und kirchliche Werke, von denen die Oratorien „Johannes," „Maria," „Die Hirten von Bethlehem," „Die Offenbarung des Herrn (3 Theile)," dann ungefähr 20 Messen, 4 Vespern, Litaneien, eine Sammlung verschiedener Kirchenstücke unter dem Titel „Der Landchorregent" etc. erwähnt seien, dann harmonisirte er auch die deutschen Kirchengesänge für die Diöcese Augsburg unter Betheiligung des Domvicars M. Griot (1859).

Kempter, Friedrich, Bruder des Vorhergehenden, geb. zu Limbach den 17. October 1810, ist seit 1841 Musiklehrer am Schullehrerseminar in Lauingen und veröffentlichte einen „Unterricht und Uebungen im Generalbass" eine „Auswahl systematisch geordneter Fingerübungen und Clavierstücke" und „Materialien zur Erlernung eines gediegenen Orgelspiels" (bei Böhm in Augsburg). Ueberdiess componirte er noch viele Kirchenstücke, Cantaten, Lieder u. s. w.

Kerl, Johann Caspar von, geb. 1625 in Sachsen, erhielt frühzeitig in Wien musikalischen Unterricht von dem Hofcapellmeister Valentini; später bildete er sich auf Kosten Kaiser Ferdinands III. in Rom unter Carissimi zu einem der berühmtesten Tonsetzer und Organisten seiner Zeit aus. Bei der Krönung des Kaisers Leopold I. 1658 zu Frankfurt am Main riess der erzherzogliche Organist durch sein wundervolles Orgelspiel und eine von ihm componirte feierliche Messe Alles zur Bewunderung hin, so dass der Kaiser ihn in den Adelsstand erhob und die Churfürsten von Baiern und der Pfalz ihn als Capellmeister zu gewinnen suchten. Kerl zog es vor, in bairische Dienste zu treten, und übernahm sogleich die Direction der churfürstlich bairischen Hofcapelle, als Nachfolger des Rudolph de Lassus. In München arbeitete er mit grossem Erfolge sowohl für die Kirche, als für die Bühne; er schrieb neben vielem Anderen kunstvoll gearbeitete Messen, Requiem, Motetten u. dgl. und 3 Opern, in welchen er vorzüglich als eigentlicher Ausbildner und gleichsam Schöpfer des Recitativ's erscheint. Ausser den von Fetis angegebenen Werken existirt noch in Manuscript ein „Requiem a 5 voc., auctore J. C. Kerl, Ser. Ferd. Mariae, Elect. Bavariae capellae Magistro. 1668." Allein die grosse Gunst, welche K. bei seinem Fürsten genoss, der ungeheure Beifall, mit welchem seine Opern gegeben wurden, erregten die Eifersucht der hochmüthigen italienischen Sänger, die es vom Anfange her nur mit geheimen Unwillen geduldet hatten, dass ein Deutscher ihr Director war. Durch die desshalb angefachten Zwistigkeiten sah sich der Churfürst genöthigt, um sein Ansehen den Italienern gegenüber zu erhöhen, ihm den Titel eines churfürstlichen Rathes zu ertheilen. Aber auch dann liessen die Italiener von ihren Intriguen nicht ab, so dass endlich Kerl, der Plackereien

müde, nachdem er zuvor den Hochmuth der auf ihre Geschicklichkeit nur allzuviel vertrauenden Italiener tief gedemüthigt hatte, im Jahre 1673 wieder nach Wien zurückging, und dort als Domorganist bei St. Stephan functionirte. Er muss später wieder nach München gezogen sein, da er daselbst, am 29 Juni 1690 gestorben, unter dem Titel eines churfürstlichen Hofcapellmeisters begraben liegt. Man schreibt ihm auch ein theorethisches Werk „Compendiose relazione sopra il Contrapunto“ (Manuscript) zu.

Kerle, Jakob von, in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Ypern in Flandern geboren, war Canonicus zu Cambrai. Er scheint in seiner Jugend Italien besucht und ungefähr 10 Jahre daselbst verlebt zu haben; auch wurden seine frühesten von 1562–1571 erschienenen Werke in Venedig gedruckt. Dr. C. Proske stellt dagegen auf Grund des Titels seiner Composition „Preces speciales pro salubri generalis Concilii successu etc. etc.“ fest, dass Kerle in Diensten des Cardinal-Fürstbichofs von Augsburg, Otto von Trugsess gestanden und während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Rom ebendaselbst geblieben sei. Spätestens muss er 1562 in des Cardinal's Dienste getreten sein, da eben diese Composition „Preces“ 1562 in erster Auflage erschienen; sein Verbleiben in dessen Diensten muss von längerer Zeit gewesen sein, da die Dedicationen späterer Werke, so von 1575, noch von Augsburg aus datirt sind. Später ward er Capellmeister des Kaisers Rudolph II., wann aber, lässt sich nicht bestimmen. Seine Scala-Messe und einige andere Messen widmete er einem Pabst Gregor, wahrscheinlich dem Pabst Gregor XIII. Sein Todesjahr ist unbekannt. Viele Werke dieses Meisters sind in den vorzüglichsten Officinen Italiens, Deutschlands und Belgiens gedruckt und unter die besten Leistungen seiner Zeit gezählt worden.

Kette, Albrecht, geb. 1726. unweit Schwarzenberg, erhielt von dem Hof- und Domorganisten Bayer in Würzburg während seiner Studienlaufbahn musikalischen Unterricht und trat nach dessen Tode 1749 an dessen Stelle, welche er bis zu seinem Lebensende 1767 mit Ehren bekleidete. Er componirte viele Kirchensachen, Orgelstücke u. dgl.

Kiesewetter, Raphael Georg, weiland k. k. Oesterr. Hofrath, Referendar im Hofkriegsrath und Kanzleidirector, ein ausgezeichneter Musikschriftsteller und vornehmlich Forscher im Gebiet der mittelalterlichen Tonkunst, war geb. den 29. August 1773 zu Holleschau im Mähren, wo sein Vater praktischer Arzt war. Vorerst als Flötenspieler und auszeichneter Sänger hoch angesehen, widmete er sich bald dem wissenschaftlichen Theile seiner Kunst und studirte bei Albrechtsberger den Generalbass und einige Jahre nachher bei Hartmann den Contrapunkt. Seit 1816 batte er eine Partitursammlung alter Musik angelegt, welche als ein Archiv für die harmonische Kunst, nicht sowohl durch die Masse, als durch die Seltenheit der aufgebrachten Proben in allen Stylen und allen Schulen in ihrer Art höchst merkwürdig war. Die Resultate seiner Forschungen über die alte Musik legte er in vortrefflichen Abhandlungen zumeist in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung nieder. Als grössere Werke von ihm sind zu nennen: „Geschichte der europäisch-abendländischen Musik, d. i. unserer heutigen Musik“, Leipzig, Breitkopf und Härtel 1834 und 1846; „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (eine von der holländischen Academie gekrönte Preisschrift und 1828 in Amsterdam erschienen); „Ueber die Musik der neueren Griechen

nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik" 1838; „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styls nnd den Anfängen der Oper" 1841; „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt" 1842; „Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken" 1840; „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze" 1846. Alle diese Werke sind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Auch die Herausgabe der Kandler'schen Bearbeitung des Lebens Palästrina's von Baini besorgte er. Der verdienstvolle Mann starb in Baden bei Wien am 1. Januar 1850.

Kimmerling, Robert, geb. zu Wien am 8. Dec. 1737, trat 16 Jahre alt in's Benedictinerstift Mölk ein. Während seiner theologischen Studien, die er in Wien machte, war Joseph Haydn sein Lehrer, bald auch sein wärmster Freund. Nach seiner Ordination wurde er Chordirector in seinem Stifte, welche Stelle er 16 Jahre lang bekleidete. Er starb am 5. Dec. 1799, und hinterliess viele Kirchensachen, unter denen eine doppelchörige Messe in C allen seinen Zeitgenossen als ein Meisterstück galt.

Kinnor, die älteste Harfe der Hebräer, welche bald dreieckig, bald viereckig geformt war. Die dreieckige K. war bei den Leviten die gewöhnlichste. Der Rahmen war aus Fichtenholz vom Libanon und meistens reich verziert. Die gewöhnliche Zahl der Saiten gibt Josephus zu 10 an; Andere behaupten, sie sei mit 24 und noch mehr Saiten bespannt gewesen. Gespielt ward sie mit einem Plektrum, der Resonanzboden war unten am Ende des Rahmens, und desshalb spielte man darauf mehr nach unten als in der Mitte oder gar oben.

Kirchenlied bezeichnet ein Lied, welches obwohl in der Landessprache gedichtet, dennoch zu kirchlichem Gebrauche gekommen ist, zum Unterschiede von solchen geistlichen und religiösen Liedern, welche gemäss ihrer Haltung und Form sich zum kirchlichen Gebrauche wohl eigneten, aber hiezu nicht recipirt sind.

Wir unterscheiden zwei Hauptgattungen des Kirchenliedes: 1) Die historischen, in denen die Erzählung den zusammenhaltenden Faden bildet, und 2) die reinlyrischen, welche sich, gleich den Gebeten, in Empfindungen und Betrachtungen bewegen. Erstere Gattung ist besonders bei den Deutschen gepflegt worden und gehört vorzugsweise den Katholiken an. Die zweite Gattung ist wieder doppelter Art: 1. mehr objectiv — Hymnen; 2. mehr subjectiv moralisirend, — Lied im engeren Sinne.

Unter der erstern Art verstehen wir jene erste, apostolisch erleuchtete Betrachtung der Religionswahrheiten, die mit scheinbarer Ruhe, aber desto grösserer innerer Entschiedenheit sich zum Ewigen erhebt, anbetend und flehend, sich versenkend und sehnend. Das sind die eigentlichsten Kirchengesänge, so sind die alten Kirchenhymnen, aber auch unter den ältesten deutschen sind vorzügliche. Unter der zweiten Art verstehen wir diejenigen, worin sich mehr das einzelne Herz in erhöhter Stimmung ergiesst und mit dem Göttlichen und Heiligen verbindet; sie tragen mehr die Farbe des Individuellen. Diesen Charakter haben die meisten Marienlieder, auch viele Weihnachts- und Fastenlieder, selten die sakramentalischen, fast gar nicht die Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeitslieder. Eine dritte Art könnte noch beigefügt werden als diejenigen Kirchenlieder umfassend, welche nur in einzelnen, gleichsam litaneienartig nebeneinander geordneten Sätzen be-

stehen. Hieher gehören ausser den strophischen Litaneigesängen besonders viele Wallfahrtsgesänge.

Als Anforderungen, welche man an das Kirchenlied stellen muss, können folgende bezeichnet werden: 1) es muss wahrhaft kirchlichen Gehalt haben, so dass das Ganze vom eigentlichen Dogma getragen wird; 2) es muss eine kirchlich volksthümliche Sprache haben; bei jedem Volke hat das Kirchliche seine besonderen Typen und Anschauungen, von denen für bestimmte Gedanken gar nicht abgewichen werden darf; 3) es muss eigentlich Poesie sein.—

Geschichte des Kirchenliedes. Da es vom Anfang an der Wille und das Bestreben der Kirche war, die Gemeinde so innig als möglich zur Theilnahme an ihrem religiösen Leben heranzuziehen, so sehen wir auch in den ersten Zeiten des Christenthums die Gemeinde vielfach an der kirchlichen Liturgie, namentlich durch den Gesang Antheil nehmen. Diess war aber nur möglich, so lange ein Volk die liturgische Sprache verstand. Wo diess nicht der Fall war, da sollte zwar dieses bedeutsame Mittel, das kirchliche Leben zu fördern, der Kirchengesang, nicht beseitigt bleiben; man gab dem Volke Bearbeitungen der kirchlichen Hymnen, Psalmen oder eigene Lieder. Freilich gehörten diese nun nicht mehr zur eigentlichen Liturgie und konnten somit nur theilweise der Absicht der Kirche dienen, empfingen aber gleichwohl durch den lang dauernden religiösen Gebrauch in und ausser der Kirche einen gewissen liturgischen Charakter. Diese Lieder bilden einen grossen Schatz kirchlicher Poesie und zeigen auch, wie sehr das Christenthum auf die Entwicklung einer Kunst, hier der Poesie, bei einem Volke eingewirkt hat. Diess ist besonders der Fall beim deutschen Kirchenliede. Seine Geschichte scheidet sich in drei Perioden: I. von den ältesten Zeiten bis zum Anfange des 16. Jhdts. oder bis zur Reformation; II. von der Reformation, wo zugleich das protestantische Kirchenlied beginnt, bis zur zweiten Hälfte des 18. Jhdts.; III. die neuere Zeit oder die Zeit der Reform der Gesangbücher.

I. Periode. Bei Einführung der christlichen Religion in Deutschland ward beim Gottesdienste als liturgische Sprache die lateinische festgehalten, das Volk wohnte demselben still bei und scheint sich am Gesange, welcher der gregorianische mit lateinischem Texte war, nur durch kurze Refrains betheiliget zu haben, namentlich durch die Rufe: „Kyrie eleison, Christe eleison,“ welche auch später bei sehr vielen Kirchenliedern Refrain blieben. Je mehr sich aber das Christenthum in Deutschland einwurzelte, die Sitten und die Sprache der Deutschen sich bildeten und namentlich letztere eine grosse Bildungsfähigkeit erwies, stellte sich bei dem tiefsinnigen und gemüthvollen Charakter der Deutschen das Bedürfniss nach grösserer Theilnahme am Gesange, nach Kirchenliedern heraus; sie wollten das Christenthum nicht als ein dem Nationalen fremdes Mysterium auffassen, sondern es mit ihrer eigenen Sprache sich zu eigen machen. Bei den romanischen Völkern war diess weniger der Fall, da die canonische Sprache der Kirche, die lateinische, ihnen eine mütterlich vertraute war. Auch noch ein anderer Umstand wirkte zur Entstehung des deutschen Kirchenliedes mit. Die ersten Apostel Deutschlands waren unablässig bemüht, die heidnischen Gesinnungen und Vorstellungen ihrer Neubekehrten zu verdrängen und zu vertilgen, und ihnen dagegen den milden, freundlichen Geist des Christenthums einzuhauchen. Zu diesem Zwecke verfassten sie einfache Lieder und später solche von grösserer Ausdehnung, in

welchen sie die christliche Lehre dem Volke darboten und in dieser anziehenden Form leicht zugänglich machten, wie sich ein Analogon in den im 17. Jhdt. gebräuchlichen Katechismusliedern, über das Glaubensbekenntniss, die 10 Gebote u. dgl. darbietet. Leider sind von diesen Frühlingsblüthen deutscher Poesie nur sehr wenige erhalten worden. Ratpert, Mönch von St. Gallen, dichtete schon frühzeitig (9. Jhdt.) ein Lied in deutscher Sprache auf den hl. Gallus und gab dasselbe dem Volke in der Kirche zu singen; es existirt nur mehr in einer lateinischen Uebersetzung, die Melodie ging ganz verloren. Das Wessobruner Gebet (Lied) gehört auch dieser Zeit an und athmet wahre Majestät der religiös poetischen Erfindung und Anschauung; das Lied „vom hl. Petrus" hat durchaus den Typus von Kirchengesang, sogar den gewöhnlichen Refrain „Kyrie eleison." Dass es mehrere derartige Kirchenlieder gegeben habe, darf man mit Recht daraus schliessen, dass die Capitularien und Concilienbeschlüsse jener Zeit z. B. das Concil von Mainz 813, bereits sechs Gattungen von Liedern namhaft macht. Ausser solchen Originalliedern wurden (schon im 8. und 9. Jhdt.) die in der Kirche üblichen Hymnen, Psalmen und Gebete übersetzt und dem Volke zugänglich gemacht. Die Melodien waren auf keinen Fall vom gregorianischen Choral viel verschieden, wie Vergleichungen ergeben haben; sie waren ganz einfach ohne grossen Tonumfang, für's Volk. Die ersten Kirchenlieder waren, wie schon erwähnt, kurz, da sie das ganze Volk auswendig behalten musste, manchmal nur eine oder die andere Strophe, gleichsam als Variation zum Kyrie eleison, erst später schlossen sich neue Strophen an. Der allgemeine Name für das Kirchenlied war Layen oder Lais, welches man eben von dem gewöhnlichen Refrain „Kyrie eleison" ableitet, wie Bruder Berthold im 13. Jhdt. das Lied „Nun bitten wir den heiligen Geist" einen „Kyrleison" nennt. Die ältesten nachweislich im praktischen Gebrauche gestandenen Lieder sind: „Christ ist erstanden; Christus fuhr gen Himmel; Nun bitten wir den heiligen Geist; Ein Kindelein so lobelich; In Gottes Namen fahren wir" u. a. m., welche meistens bis in's 12. Jhdt. verfolgt werden können.

Zur Zeit der Kreuzzüge stieg die deutsche Poesie hoch und die Minnesänger pflegten das geistliche Lied eifrig, aber für das Kirchenlied scheint ihre Thätigkeit von wenigem Einflusse gewesen zu sein, wenn nicht etwa das Minnelied das Kirchenlied vom einfachen vierzeiligen Strophenbau zu einem künstlicheren übergeleitet hat, worin es später erscheint. Im 13. Jhdt. vermehrten sich die religiösen Lieder, die aus kindlich reinem, glaubenstreuen und liebewarmen Herzen entquollen, bei jeglichem Gemüthe Anklang fanden. Manche allgemeine Schicksale, die Nachwehen der Kreuzzüge, Erdbeben, Pest u. s. w. erhielten die religiöse Stimmung des deutschen Volkes lange Zeit hindurch wach und lebendig, wobei auch die Flagellanten (bis in's 14. Jhdt. hinein) eine Menge geistlicher Lieder in Umlauf brachten, ohne übrigens für den deutschen Kirchengesang irgend eine weitere Bedeutung zu haben. Im 13. und 14. Jhdt. gab die Einführung neuer Kirchenfeste z. B. des Frohnleichnamsfestes, Dreifaltigkeitsfestes und mehrerer Marienfeste Gelegenheit zu neuen Dichtungen, welche wieder in deutsche Sprache übertragen wurden z. B. Lauda Sion, Pange lingua. Eine besondere Art von Liedern, welche gegen Ende dieser Periode aufkamen, bilden diejenigen, welche mit Latein untermischt sind, wie das bekannte „In dulci jubilo," angeblich von Petrus Dresdensis.

Als Dichter geistlicher und Kirchenlieder aus dieser Zeit lassen sich nennen: Joh. Tauler, Conrad von Würzburg, Heinrich von Meissen, Martin von Reutlingen, Sebastian Brand, Heinrich von Laufenberg, Adam von Fuld u. a. m.

Die Anzahl der Lieder, welche sich vor der Reformation als eigentliche Kirchenlieder nachweisen lassen, mögen gegen 100 betragen haben, und sie bilden nicht nur durch ihre Form und Melodien, sondern auch der Anzahl nach den Kern des deutschen Kirchengesanges für die folgende Periode. Zu Ende dieser Periode entstehen auch die Gesangbücher, hervorgerufen durch das Bedürfniss, die zahlreicher gewordenen Kirchenlieder, welche überdiess häufig durch ihren grösseren Umfang schwerer zu erlernen und im Gedächtniss zu behalten waren, in einem Buche beisammen zu haben, wozu die neue Kunst des Bücherdruckes das geeignetste Mittel an die Hand gab. Wie schon im 15. Jahrhundert mehrere Bibelübersetzungen gedruckt erschienen, so wurden nun auch mehrere Sammlungen von älteren und neueren Liedern in Druck herausgegeben. Unter den damals existirenden kirchlichen Liedersammlungen sind zu nennen: Die in den seit 1470 in den grösseren Städten, Mainz, Antwerpen, Basel, Strassburg u. a. gedruckten Messbüchern, Agenden und Diöcesanritualien aufgenommenen; ein „Gesangbüchlein,“ 1494 zu Heidelberg gedruckt, enthaltend in deutscher Uebersetzung das Veni sancte, Regina coeli, Recordare, Salve, Magnificat etc.; Ortulus anime, Strassburg 1501 (erschien auch später in vielen neuen Auflagen) u. s. w. Eine erkleckliche Anzahl solcher vor 1524 erschienen deutscher Gesangbücher hat Sev. Meister in seinem Werke: „Das katholische deutsche Kirchenlied,“ Tübingen 1862, aufgeführt, wodurch die Ruhmredigkeit der Protestanten, als sei Luther der Schöpfer des Kirchenliedes gewesen, sich ganz vernichtet sieht.

II. Periode. Angetrieben durch die Thätigkeit der Reformatoren, welche nach Abschaffung der Messe und bei dem Hasse alles Römischen naturgemäss auf den deutschen Gemeindegesang angewiesen waren, diesen auch dazu benützten, in den Liedern ihre Grundsätze und Lehren dem Volke besser einzuflössen, und gedrängt durch den Eifer derselben, womit sie die alten aus der katholischen Kirche herübergenommenen Lieder nach ihren neuen Glaubensbegriffen „reinigten“ und neue dichteten, suchten die Katholiken ihren alten Liederschatz unversehrt zu bewahren, durch deren gewissenhafte Herausgabe den verstümmelten Gesängen der Häretiker entgegenzuarbeiten und das Volk vor der in diesen Gesängen zu Markte getragenen häretischen Ansteckung zu schützen. Zu solchem Zwecke entstand unter mehreren andern besonders das Gesangbuch von Mich. Vehe, Stiftsprobsten zu Halle an der Saale, 1537, welches in der Vorrede ausdrücklich diese Absicht ausspricht. Neue Lieder wurden in dieser Zeit nur mit grosser Vorsicht aufgenommen. — Zu den ältesten und bekanntesten katholischen Gesangbüchern gehören ausser diesem noch: das Gesangbuch von Gg. Witzel, Pfarrer zu St. Victor in Mainz, „Odae Christianae“ 1541; „Psaltes ecclesiasticus“ 1550; das Gesangbuch von Leisetritt, Domdechanten in Budissin, 1567; das Tegernseer durch Ad. Walasser 1574. Mit dem Ende dieses Jhdts. beginnen auch die Diöcesangesangbücher, die dem Hauptinhalte nach alle gleich, nur durch Anordnung und Zusätze sich unterschieden: das Cölnische 1581, 1619; das Mainzer, Münchener 1606; das Paderborner (bis in die neue Zeit wenigstens 50 Auflagen), das Würzburger 1628 u. s. w. Unter den Dichtern ragen

hervor: Ullenberg, welcher den ganzen Psalter in strophische Lieder übersetzte und sie mit Melodieen versah; der Jesuit Friedrich Spee († 1635) und Angelus Silesius (Scheffler) von Breslau (um 1656).

Ueber das protestantische Kirchenlied genüge Folgendes: Luther behielt den lateinischen Kirchengesang noch einige Zeit bei aus Mangel an genügenden deutschen Gesängen; die katholischen musste man erst umformen, viele konnte man gar nicht mehr brauchen, so die Marienlieder; es war demnach eine grosse und Zeit raubende Arbeit, das ganze Kirchenjahr mit passenden Liedern zu versorgen. Darum die Mahnung Luthers an seine Freunde, sich mit der Dichtung solcher Lieder zu beschäftigen. Es kann desswegen nicht überraschen, zu sehen, dass die Reformatoren nach dieser Seite hin eine Rührigkeit entfalteten, die bald eine wahre Fluth von Gesangblättern und deutschen Gesangbüchern, eine beispiellose Productivität bei Berufenen und Unberufenen in dichterischer und musikalischer Beziehung und einen wirklichen Aufschwung des deutschen Kirchengesanges hervorrief, und zuletzt auch einen Rückschlag auf die Gesangsverhältnisse der katholischen Kirche nicht verfehlen konnte. Luther selbst bearbeitete einige Lieder und formte etwa einige ältere Melodien um; von den ihm anfänglich zugeschriebenen 36 Melodien haben neuere Untersuchungen seine Autorschaft bis auf eine einzige gestürzt und dargethan, dass Luther's musikalischer Ruhm, der ihm von Seite der Protestanten immer zugetheilt wurde, nicht so viel zu bedeuten habe. Unter den protestantischen Liederdichtern sind hervorzuheben: Paul Speratus, Justus Jonas, J. Agricola, Spengler, Spangenberg, Lobwasser; aus der Zeit der neueren Poesie: Opitz, Weckherlin, Flemming, Joh. Heermann, Joh. Rist, Neander, Neumark, Spenner, Olearius und vor allen der fromme Paul Gerhard, als würdigster Vertreter des protestantischen geistlichen Liedes. Aus neuerer Zeit: Gellert, Klopstock, Utz, Cramer, Jacobi, Claudius, Schubart, Lavater, Herder, Novalis, Arndt u. s. w. Ein Zeugniss der grossen Productivität an Liedern bei den Protestanten gibt das Liederlexicon von G. L. Hardenberg († 1786), welches in 5 Quartbänden 72,732 Liederanfänge (!) enthält, worin freilich mit gutem Waizen eine Unmasse von Stroh und Häcksel gemischt erscheint.

III. Periode. Diese beginnt um die Mitte des 18. Jhdts. und charakterisirt sich durch die nun beginnende Reform der Gesangbücher. Die gelehrte Richtung der Poesie, welche zuerst durch die schlesische Dichterschule (deren Gründer Opitz war und welche seit dem 17. Jhdt. die deutsche Nationalliteratur beherrschte), eingeführt worden, äusserte ihren Einfluss auch auf den katholischen deutschen Kirchengesang und zwar meist in jener stolzen über das Alte absprechenden Weise, die sie bis auf die Wirksamkeit der romantischen Schule beibehalten hat. Die alte Sprache der bisherigen Kirchenlieder war zum Aergerniss geworden, und an die Stelle der so viele Jhdte. hindurch vom Volke gesungenen und liebgewonnenen Lieder sammt ihren Melodien wurden über 200 neue Texte mit neuen, dem neuen Geiste auch entsprechenden Melodien gesetzt. Waren diese neuen Lieder auch ganz gläubigem und recht poetischem Geiste entsprossen, so konnten sie doch die alten schlichten, aber um so tiefer gefühlten Lieder nicht ersetzen. Gegen Ende des Jahrhunderts aber wurde die „Verbesserung“ noch schlimmer; die tiefe symbolische Dogmensprache

musste nüchternem Rationalismus und philanthropischer Moralreflexion weichen; die Kirchenlieder trugen nun den Charakter der Aufklärerei und Lehrhaftigkeit, der Verflachung und Verweltlichung. Fast allen fehlt es an Einfalt, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, und während man sich an Gott wendete, hatte man eigentlich die Absicht, dem Volke etwas vorzupredigen. Uebrigens soll hiemit nicht gesagt sein, dass unter diesen neuen Liedern nicht auch Perlen kirchlicher Poesie sich fanden.

In neuester Zeit wird man sich des Uebels mehr und mehr bewusst, und man geht wieder auf die alten Lieder zurück; mit den Melodien zwar hat man leichtere Arbeit, nicht so geht es mit den Texten, deren alterthümliche Sprache man unmöglich beibehalten kann. Unterdessen sind mehrere Werke von Bedeutung in die Oeffentlichkeit getreten, welche eine dem kirchlichen Geiste mehr entsprechende Reform des katholischen deutschen Kirchengesanges anbahnen könnten. Solche sind: „Cantica spiritualia,“ München, 1845; eine Sammlung geistlicher Volksgesänge von mehreren Geistlichen der Diöcese Paderborn herausgegeben, Paderborn, Schöningh 1850; „Cantate,“ von H. Bonne; andere Sammlungen von Kauzer, Homeyer u. s. w.; „der deutsche Choralgesang,“ von Bollens, Tübingen, 1851; das neueste und beste einschlägige Werk ist „Das katholische deutsche Kirchenlied von Sev. Meister, Freiburg im Breisgau, 1862.“

Was die Melodien der Kirchenlieder anbelangt, so sind sie ein wesentlicher Theil derselben und häufig noch wichtiger als der Text; sie stehen oft in so inniger Verbindung mit dem Texte, dass sie durch keine andren ersetzt werden können, und es ein Missgriff ist, gewisse Melodien wieder andern Texten unterzulegen. Das Herz fühlt sich zunächst in der Melodie und das Volk hat gemeiniglich diese im Sinne, wenn es von einem schönen Liede spricht; gerade durch die Melodie wird das Wort in die Seele gesenkt und wieder aus demselben hinauf zum Himmel getragen. Leider kennt man von den ältesten Melodien keine mehr; sie gingen theils verloren und man kann die in Neumenschrift aufbewahrten nicht mehr entziffern, theils erlitten sie durch die Jahrhunderte hindurch mancherlei Umgestaltungen, dass es unmöglich ist, ihre ursprüngliche Gestalt zu erkennen, und als die Gesangsliteratur begann, zeichnete man die gewöhnlichsten gar nicht auf als schon „Jedermann bekannt.“ Jedenfalls sind die älteren Gesänge sehr einfach, ohne grossen Tonumfang gewesen, wahrscheinlich den ernsten Charakter des gregorianischen Chorals tragend. Die aus Uebersetzungen entstandenen Lieder erhielten regelmässig die Melodien ihrer lateinischen Urtexte; oft nahm man auch, wie Leisetritt gethan hat, nur Stücke aus gregorianischen Gesängen, z. B. aus Sequenzen u. dgl., und legte ihnen deutsche Texte unter; je nach dem sie einer Zeit angehörten, tragen sie entweder das Gepräge der Kirchentonarten, oder neigen sich mehr dem Volksmässigen zu. Denn auch die Choralmelodien nach dem 13. Jhdt. finden sich häufig nur mehr in der jonischen, den harten Tonarten unserer Tonkunst näher stehenden Tonart. Der volksmässige Ton findet sich vornehmlich bei denjenigen Liedern, welchen man liebliche Weisen weltlicher Lieder unterstellte oder welche aus weltlichen Liedern mit Beibehaltung ihrer Melodien zu geistlichen umgedichtet wurden. Solches fand besonders im 15. Jhdt. statt, jedoch weisen die kirchlichen Gesangbücher deren nur eine geringe Anzahl nach.

Ferner ist auch in der Form der Melodien ein allmäliger Uebergang vom Einfachen oder streng Choralmässigen zum mehr Ausgeschmükten und Figuralen bemerklich. Diejenigen Gesangbücher, welche mehr dem Volksliede Rechnung tragen, bringen die Singweisen vielfach mit Verschnörkelungen und Zuthaten, welche im Volksmunde nach und nach entstanden waren, so namentlich das Mainzer Cantual (1605) und Corner (1625). Bei spätern macht sich der Einfluss der Figuralmusik mehr und mehr geltend, so dass wir z. B. im Münster'schen (1677) Gesanghuche auch die altkirchlichen Hymnenmelodien rhythmisch und melodisch mehr ausgestaltet finden, und daran die Spuren allmäliger Verweichlichung des kirchlichen Gesanges hemerken. Schon die Corner'schen Bücher beschränken sich nicht mehr bloss auf den älteren geistlichen Volksgesang, sondern herücksichtigen zugleich die verweltlichte Richtung ihrer Zeit und nehmen viele Weisen auf, welche schon Corner selbst als „etwas frisch und liederlich" bezeichnete. Am meisten mag diese Richtung durch die „geistlichen Hirtenlieder" des Angelus Silesius gefördert worden sein. Die Aufnahme solcher Singweisen bei jüngeren katholischen Gesangbüchern kann weniger befremden, da bei diesen nicht ein rein kirchlicher Zweck vorlag. Die Titel vieler Gesangbücher weisen ausdrücklich auf den Gebrauch ausser der Kirche z. B. „in und vor den Häusern, im Feld u. dgl." Uebrigens war bei den Katholiken das Kirchenlied nie scharf vom weltlichen geschieden, wie diess bei den Protestanten der Fall ist.

Die neueren Melodien tragen durchweg den Typus ihrer Zeit, theils süsslich sentimental, theils gänzlich nichtssagend und leer, wie es sich z. B. im Fuldaischen Gesangbuche 1780 zeigt.

Eine Frage ist noch zu beantworten: „Betheiligte sich das Volk früher durch deutschen Kirchgesang am Gottesdienste, und in welchem Verhältnisse steht dieser zum lateinischen Gesang? Melanchton selbst sagt: „Dieser Gebrauch, (dass das Volk in der Kirche singe) ist allezeit für löblich gehalten worden in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen, darum ist's so neu nicht." Das Volk sang bei Bittgängen, Wallfahrten, an Kirchweih- und Heiligenfesten; beim Gottesdienste in Abwechslung mit dem Sängerchore; so wechselten namentlich deutsche Strophen betreffender Festlieder mit den einzelnen Sätzen der Sequenzen. Die Liturgie bot ausserdem Zwischenzeiten, in welche das Volk singend eintreten konnte, z. B. nach der Wandlung oder bei der Communion, wofür die Ueberschriften uralter Lieder noch zeugen. Auch bei der Weihnachtsfeier, bei den dramatischen Feierlichkeiten auf Ostern, Himmelfahrt u. dgl. war das Volk mit deutschen Gesängen betheiligt. Nach der Reformation nahm man allerdings mehr Bedacht, den deutschen Gesang auch während der hl. Messe an der Stelle des lateinischen Platz greifen zu lassen. (Dazu ist das Gesangbuch von Leisetritt schon eingerichtet.) Diese Concession, welche man der Reformation gegenüber machte, kam später zu entschiedener und vollständiger Geltung, wenn auch stets unter Vorbehalt und Wahrung des lateinischen Kirchengesanges. In Süddeutschland, wo die katholische Religion über dem Protestantismus das Uebergewicht behielt, kam der deutsche Volksgesang in den Kirchen nie zu so ausgedehntem Gebrauche, wie in den Ländern, wo die Reformation sich besonders geltend gemacht hatte. Der Volksgesang (d. h. in so ausgedehntem

Maase) konnte gegenüher dem gregorianischen Choral und später bis in die neueste Zeit der figurirten und Instrumental-Musik gegenüber nie feste Wurzel fassen, so dass die organisatorischen Befehle eines Kaisers Joseph II. nothwendig waren, um in Oesterreich den deutschen Volksgesang etwas in Gang zu bringen.

Wie in früheren Zeiten Concilien sich gegen den Gebrauch der Landessprache bei den Kirchengesängen ausgesprochen, so ist es noch jetzt der Fall, nnd deutsche Kirchenlieder werden nur mit Einschränkungen gebilligt und auf oberhirtliche Anordnung unter Berücksichtigung besonderer Umstände zugelassen. Als Belege für solche Einschränkungen dienen uns zwei hischöfliche Erlasse, welche sich hierüber bestimmter aussprechen, nämlich ein Ausschreiben des Bischofs Wilhelm von Trier d. d. 7. März 1856 und eine Verordnung des Bischofs Valentin von Regensburg, d. d. 16. April 1857. In letzterer heisst es (VI. 4): „Kirchliche Gesänge in der Landessprache sollen nnr bei geringeren Feierlichkeiten, hei Volksandachten, bei Prozessionen, Bittgängen, Abendandachten (nicht aher hei dem Hochamte und den feierlichen Vespern) zur Anwendung kommen, auch hei der hl. Messe, wenn diese still gelesen wird; nur soll in letzterem Falle der stillen Andacht des Einzelnen gleichfalls Raum gegeben werden. Es dürfen aber in der Kirche nur solche Lieder gesungen werden, welche nach Text und Melodie dem katholischen Geiste entsprechen, die Gemüther zur Andacht stimmen und kirchliche Approbation für sich haben. Und in dieser Auffassung verdient der kirchliche Volksgesang als besonders erbaulich in möglicher Weise gefördert zu werden."

Kirchenjahr, das, stellt die Geschichte der Welterlösnng, der Thätigkeit Jesu für die Menschen, in den Zeitraum eines Jahres eingeschlossen, dar, und fordert den katholischen Christen auf, dieses gottmenschliche Leben Jesn m i t z u l e b e n. Dass in der Vorführung der verschiedenen Begehenheiten des Wandels Jesu Christi auf Erden und in der innigen Theilnahme der Gläubigen daran verschiedene Gefühle znm Ausdruck kommen, sieht Jedermann ein; und daraus mag auch der für die Kirche irgendwie thätige Musiker begreifen, wie wichtig ihm die Kenntniss des Geistes, der aus den einzelnen Theilen des Kirchenjahres spricht, vielmehr noch die Aufnahme desselben, das innerste Mitleben und Mitfühlen ist. Die Tonkunst hildet einen einflussreichen Factor in der Litnrgie, da ihre Schöpfungen ein vorzügliches Mittel sind, die heiligsten und edelsten Gefühle zu wecken, in so fern sie selber der Ausfluss dieser Gefühle nnd Stimmungen sind.

Es ist nicht hier Raum und Ort, dieses Alles einlässiger zu besprechen, einige kurze Andeutungen reichen hin; übrigens verweise ich auf hedachtsame Lesung folgender Werke: R i p p e l, „Schönheit der kathol. Kirche," Mainz 1864; N i k e l, „Die Feste des Herrn," ebenda; und besonders S t a u d e n m e i e r, „Geist des Christenthums," Mainz 1847. Das Kirchenjahr beginnt unabhängig vom politischen Jahr mit dem ersten Adventsonntag und schliesst mit dem letzten Tage des folgenden Jahres vor diesem Sonntag. Man scheidet es gewöhnlich in drei grosse Theile, F e s t k r e i s e, ah: W e i h n a c h t s-, O s t e r-, P f i n g s t f e s t k r e i s. Staudenmeier nimmt noch analog den 4 Jahreszeiten, einen vierten Festkreis: den A l l e r h e i l i g e n f e s t k r e i s an. Jeder dieser Kreise hat seinen Mittelpunkt in dem hohen Feste, von welchem er den Namen trägt. Jedes dieser hohen Feste ist durch eine Vor-

wie durch eine Nachfeier ausgezeichnet, und jedem liegt eine That des grossen Gottes zu Grunde: dem Weihnachtsfeste die That der Menschwerdung des Sohnes Gottes; dem Osterfeste die That der Erlösung; dem Pfingstfeste die That der Ausgiessung des hl. Geistes und der Stiftung der Kirche; die Feste Allerheiligen und Allerseelen mit ihrem Kreise deuten auf den endlichen Ausgang der Dinge in der Zeit und auf das allgemeine Weltgericht. Diesen Grundlagen gemäss vollziehen sich auch an den einzelnen Festen und ihrer Umgebung im gläubigen Gemüthe verschiedene Stimmungen, welche die Musik wieder zu geben hat. Der Umfang der kirchlichen Feste ist folgender: Der Weihnachtsfestkreis umfasst die Zeit vom 1. Adventsonntag bis zum Sonntag Septuagesima; von da an beginnt der Osterfestkreis, welcher sich bis zum Samstag vor Pfingsten ausdehnt. Letzterer Tag, als die Vigilie des hl. Pfingstfestes, bildet den Anfang des dritten Festkreises, welcher seinen Schluss mit dem Tage vor dem 1. Adventsonntage findet und Pfingstfestkreis heisst. Das Spezielle möge man in den betreff. Artikeln nachlesen.

Kirchenmusik. Die Aufgabe dieses Artikels ist, die Geschichte der Kirchenmusik nach ihren Hauptmomenten vorzuführen. Die Kenntniss derselben ist für den Kirchenmusiker insofern von hoher Bedeutung, als er daraus ersieht, wie die Kirche es mit ihrer Musik von Anfang an gehalten, gleiche Prinzipien für sie unabänderlich — weil in der Natur der Sache gelegen — durch alle Jahrhunderte festgehalten hat, und was durch die menschliche Schwachheit Fehlerhaftes sich eingemischt, immer wieder zu verbessern suchte; das wird ihm zur klareren Einsicht in das Wesen der kirchlichen Musik selbst verhelfen und vor einseitigen Anschauungen bewahren.

Um aber mit möglichster Klarheit voranzugehen, halte ich es für geeignet, die Geschichte der Kirchenmusik nach ihren Gattungen: Choral, harmonische Gesangsmusik, instrumentirte Kirchenmusik in drei Partien zu behandeln.

I. Geschichte der einstimmigen Kirchenmusik oder **des Chorals.** Von den ersten Zeiten des Christenthums an galt die Musik, resp. der Gesang als ein wichtiges Beförderungsmittel der Andacht und Erbauung sowohl für die Singenden als Hörenden, und ward desshalb von Seite der Kirchenobern jederzeit sorgfältig gepflegt. Hat ja das Christenthum selbst einen musikalischen Anfang genommen, indem der Welterlöser und Stifter unserer heiligen Religion unter dem Lobgesange der himmlischen Heerschaaren in die Welt eintrat. Christus der Herr hat durch sein eigenes Beispiel den Gesang geheiligt; nach Einsetzung des heiligen Abendmahls stimmte er den Lobgesang an (Matth. 26, 30). Dem Beispiele des Herrn folgten die Apostel, welche in ihren Briefen den Gläubigen anempfehlen, Gottes Lob zu singen (Col. 3, 16; Eph. 5, 19; u. a. m.). Da die Psalmen den eigentlichen Kern des gottesdienstlichen Gesanges bei den ersten Christen ausmachten, neben welchen noch einige Lobgesänge, Cantica zur Anwendung kamen, so trugen ohne Zweifel die Melodien hebräischen Typus. Neben diesen Gesängen mögen auch bald solche Lobgesänge entstanden sein, welche augenblicklicher Begeisterung entsprangen — Geistesgesänge, wie sie der hl. Paulus nennt, und welche man des Eindrucks halber, den sie machten, bei vorkommenden Gelegenheiten mit einigen Wendungen vielleicht wiederholte; besonders waren hiefür die Agapen günstig, aus

denen dann diese Gesangsweise wieder in das kirchliche Officium übergegangen sein mag. Hieraus leiten die spezifisch christlichen Gesänge ihren Ursprung ab; sie waren gegründet auf die Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, in ihren Melodien den griechischen Chorgesängen nachgebildet mit denselben musikalischen Mitteln, demselben Tonmaterial, nach denselben Tongesetzen und Prinzipien, aber voll von neuem christlichen Gehalte im Geiste des christlichen Gebetes als der Ausdruck der neugewonnenen christlichen Ideen von Gott und dem Verhältniss der Menschheit zu ihm. Wir dürfen kaum einen Zweifel hegen, dass von diesen Gesängen die besten und tauglichsten bewahrt und immer wieder gesungen wurden, so dass sie in treuer Tradition auf die folgenden Jahrhunderte kamen; die Treue und Sorgfalt, mit welcher die Hirten über andere Dinge christlichen Wesens wachten, liess gewiss auch nicht die aufgenommenen Gesänge aus dem Auge. Viele unserer Kirchengesänge, deren Ursprung so weit hinauf reicht, dass man für ihr Entstehen kein Document mehr hat, mögen diesen ersten christlichen Zeiten entstammen, wie auch die Psalm- und andere Recitationstöne unstreitig den apostolischen Zeiten angehören; einige im Laufe der Zeiten vorgenommene Veränderungen kommen hiebei nicht in Betracht.

In den allerersten Zeiten sang die ganze Gemeinde, doch bald, als die Liturgie sich mehr ausbildete und die Gemeinden zahlreicher wurden, betheiligte sich das Volk weniger daran; die apostolischen Constitutionen (lib. II. c. 57) schreiben vor, dass das Volk, nachdem ein Sänger einen Psalm gesungen, am Ende in den Gesang einfalle (extrema versuum succiuat) und auch auf das vom Diakon Gesprochene (Recitirte) mit Kyrie eleison antworte. Solche Melodien, wie überhaupt die Gesänge der ersten Jahrhunderte, müssen einfach, von geringem Tonumfang und ungekünstelt gewesen sein. Zur guten Ordnung des Ganzen war neben den Sängern ein Vorsänger, Primicerius, Praecentor, Monitor, Canonarcha genannt, aufgestellt.

Die geistlichen Oberhirten sorgten dafür, dass die Gläubigen den nöthigen Gesang wohl erlernten, und aus der Zeit Constantins werden uns 2 Männer, Flavian und Diodor, genannt, welche sich angelegen sein liessen, das Volk im Gesange (per vices — wahrscheinlich im Wechselgesange) zu unterrichten. Der Wechselgesang wurde nach Theodoret zuerst in Antiochia angewendet und verbreitete sich vom Orient aus nach dem Occident, wo der hl. Ambrosius ihn eingeführt haben soll.

Als im 4. Jhdt. die Christenverfolgungen aufhörten, der Cultus in erhabnerer Weise aufzublühen begann, und die Liturgie mit grösserem Glanze sich vollzog, nahm auch die kirchliche Musik einen höhern Aufschwung. Fromme, wissenschaftlich gebildete Päbste und Bischöfe unternahmen es, den Kirchengesang zu ordnen und gewisse Modulationen für denselben festzustellen, überhaupt Einheit und Zusammenhang in den liturgischen Gesang zu bringen. Im Orient ragen als besondere Beförderer der kirchlichen Musik hervor: der hl. Basilius zu Cäsarea († 379) und der hl. Athanasius zu Alexandria († 363); in der abendländischen Kirche werden als solche die Päbste Damasus, Leo I., Gelasius, Symmachus, Johannes I., Bonifazius II. namhaft gemacht. Ein besonderes Verdienst aber hatte sich der hl. Ambrosius, Erzbischof von Mailand († 397) um die Verbesserung des Kirchengesanges erworben, welchem er durch Feststellung von 4

Tonarten eine systematische Grundlage gab; auch das Volk zog er wieder mehr zum Psalmengesange heran und verfasste in frommer Gottbegeisterung mehrere der erhabensten Kirchenhymnen, welche ihre bestimmte Stelle in den Horen des kirchlichen Officiums erhielten. Seine Gesangsweise, die ambrosianische genannt, verbreitete sich bald auch nach Gallien, Spanien u. dgl., wo sie bis in's 8. und 9. Jhdt. die herrschende blieb.

Der seit dem 4. Jhdt. modulationsreicher gewordene und durch Ambrosius noch auf bestimmtere Gesetze gegründete Gesang erforderte gebildetere Sänger, so dass man sich veranlasst fand, eigene Schulen hiefür zu gründen; als Gründer solcher wohl organisirter Schulen nennen die Geschichtsschreiber die Päbste Sylvester (314) und Hilarius (461).

Wie sich die Musik weiter entwickelt hat, darüber wissen wir nichts; die Grundlage blieb ein paar Jahrhunderte die ambrosianische in den occidentalischen Kirchen, bis der hl. Pabst Gregor d. Gr. (590—604) mit einem erweiterten System auftrat und der Musik eine entwicklungsfähigere Basis schuf. Ohne Zweifel hatten sich neue und umfangreichere Gesänge gebildet, für welche der Rahmen des alten Systems nicht mehr passte, vielleicht hatte Studium und die Musikübung selbst fähige Geister auf eine naturgemässe Anordnung und ausgedehntere Benützung des Tonreiches geführt; Gregor, wie er mit seinem vorzüglichen Organisationstalente die ganze Liturgie neu geordnet und festgestellt (in den Hauptzügen ist sie die nämliche, wie heutigen Tags), so unternahm er es, durch diese Organisation eigentlich selbst genöthigt, auch den Kirchengesang zu ordnen, die alten Melodien, so weit sie entsprechend waren, zu fixiren oder zu verbessern, die unbrauchbaren fortzulassen und durch neue zu ersetzen, alle aber auf bestimmte Regeln und Gesetze zurückzuführen, die er in seinem System von 8 Tonarten oder Octavenreihen und in gewissen, zu diesen gehörigen Melodien, sogenannte Tropen, festgestellt hatte. Die nun für die Liturgie angenommenen und genau bestimmten Gesänge sammelte er in ein Buch, Antiphonarium centonem, wo sie über und neben dem Texte mit Neumen aufgezeichnet waren; diess Buch deponirte er am Altare des hl. Petrus als Norm für alle Zeiten, und gründete zur guten Aufführung des Kirchengesanges und zur Reinerhaltung der Melodien eine eigene Schule, resp. richtete die alte Schule neu ein, und ertheilte in ihr an die dort aufgenommenen Schüler in eigener Person fleissig Unterricht. Diese neu gewonnene Gesangsweise erhielt von ihm den Namen „gregorianischer Gesang," später Choral, cantus choralis, weil fortwährend im Chore der Klöster und Stifter gebraucht, dann auch cantus romanus zum Unterschied von jedem anderwärts gebräuchlichen Gesange, und cantus planus und firmus im Gegensatz zu dem mensurirten und figurirten Gesange geheissen.

Nach Ablauf von 200 Jahren sehen wir diesen Gesang schon überall herrschend. Den Bemühungen der Päbste um Verbreitung der römischen Liturgie und des damit verbundenen Gesanges zur Herstellung der einer innern Einheit des Glaubens entsprechenden äussern Einheit kam die Bewunderung entgegen, welche diesem römischen Gesange wegen seiner Vortrefflichkeit von aussen zu Theil wurde. Die Päbste sendeten gebeten und auch unaufgefordert Abschriften des Antiphonar-Originals und geschulte Sänger in andere Länder, wie Gregor

selbst für England that. In verschiedenen Gegenden Deutschlands fand der gregorianische Gesang seine Einführung durch die Glaubensboten, hauptsächlich im 8. Jhdt. unter Gregor II., so namentlich in Baiern, festere Begründung aber durch den hl. Bonifazius, welcher mehrere Schulen, worin auch der Gesang sorgfältig gepflegt ward, gründete, z. B. in Fulda, Eichstedt, Würzburg. In Frankreich machte sich der römische Gesang um 714 geltend und verdrängte, auch schon durch Pipins Bemühen, gegen Ende des Jahrhunderts die ambrosianische Weise. Namentlich aber war es Carl d. Gr., welcher, persönlich für diesen Gesang eingenommen, in den seiner Herrschaft unterworfenen Ländern mit allen in seiner Gewalt stehenden Mitteln allenthalben ihn zur Geltung zu bringen suchte, mit Hülfe von römischen Sängern und authentischen Abschriften des Antiphonars die falschen Singweisen verbesserte, Singschulen einzurichten und gründlichen Unterricht zu ertheilen befahl.

Es ist schwierig, den Unterschied zwischen dem ambrosianischen und gregorianischen Gesange anzugeben, da keine sichern Exempla bis jetzt vorliegen, und die Behauptung, dass die Gesangsweise der Praefation, des Pater noster u. dgl. die ambrosianische repräsentire, doch, wenn sie auch ziemliche Wahrscheinlichkeit für sich hat, noch keineswegs zur Gewissheit erhoben ist. Die bisher berücksichtigten Autoren sprechen wohl von einem Unterschiede, aber in der Regel so unbestimmt, dass man fast zu keinem Resultate gelangt; der eine nennt jenen Gesang sonorum et fortem, dieser dulcem magis et ordinatum, der andere findet jenen dulcisonum und diesen mit aller musikalischen Kraft und Kunst ausgestattet. Ein Autor, welcher das meiste Licht in die Dunkelheit zu werfen scheint, ist meines Wissens von den Geschichtsschreibern noch nicht zu Rathe gezogen worden, oder man hat auf seine Worte zu wenig Gewicht gelegt; es ist diess Oddo von Clugny, und die betreffende Stelle findet sich bei Gerbert, Script. I. p. 276.

Es muss von Ambrosius bis Gregor gewiss ein gewichtiger Fortschritt in der musikalischen Kunst gemacht worden sein, sonst wäre die grosse alsbald eintretende Bevorzugung der gregorianischen Weise nicht recht denkbar, und dieser Fortschritt bestand nicht blos in der Theilung der 4 Tonarten in acht (das diatonische Geschlecht blieb dasselbe), sondern zu allermeist in dem Hineintragen des dramatischen Elementes in die melodische Musik. Während die ambrosianischen Gesänge in fast gleichförmiger, sanfter Weise dahin flossen, ohne grossen Tonumfang, ohne in weiten Intervallen sich zu ergehen, meist recitirend mit einem Melisma oder kurzen Jubilus am Ende der Abschnitte, (dass sie, wie Einige sagen, durch metrische Bildung von den mehr rhytmischen gregorianischen Melodien sich unterschieden haben, möchte so zu erklären sein, dass Ambrosius seine Gesänge gleich den Poesien in symetrische Abschnitte theilte und sie mit bestimmten Schlussformeln versah, also mehr die Theilung berücksichtigte, da hingegen Gregor mehr die Melodien in Acht nahm, sie freier gestaltete und dem Wortaccent durch die Töne selbst mehr Rechnung trug; dass aber die gregorianischen Weisen in gleich langen Tönen sich bewegt haben, ist eine unbegründete Annahme) — beachtete Gregor die Stellung, welche jeder Gesang im Officium einnahm und verlieh der Melodie einen entsprechenden Charakter, bildete sie ächt musikalisch und charakteristisch, „in den Responsorien des nächt-

lichen Officiums ernst und ungekünstelt, wie für Schlaftrunkene, zum Wachen mahnend, in den Antiphonen der Vesper breit und annehmlich, in dem Introitus wie mit Heroldsstimme zum heiligen Gottesdienste auffordernd, im Alleluja fröhlich jubelnd, im Tractus aber gemessen, in gedehnten Tönen und tieferer Stimmlage vorgehend. In den Offertorien, am meisten in den Communionen gab er kund, was er an Kunst vermöge, in ihnen häufte er auf, was dem Kenner Genuss verschafft, vom Lernenden nicht ohne viel Mühe errungen wird, was durch wundervolle Senkung und Hebung andere Gesänge übertrifft, kurz die ganze Kunst und Macht der Musik offenbart.“ Der gregorianische Gesang repräsentirt also einen wirklichen und bedeutenden Fortschritt in der Musik, resp. in der Bildung der Melodien; und wenn auch Gregor kaum der erste gewesen, der solcher Weise die Gesänge bildete, sondern diese Charakterisirung allmälig sich herangebildet hat, so ist sein Verdienst keineswegs minder gross, wenn er diese Compositionsweise und die damit zusammenhängende Erweiterung des Tonsystems für die Kirche autorisirt und für die Musik überhaupt einen entwicklungsfähigeren Keim gelegt hat. Die bezeichnete Unterscheidung des ambrosianischen und gregorianischen Gesanges erscheint mir als die einzig richtige, weil der natürlichen Entwicklung der Melodie entsprechend, und die Vergleichung der als ambrosianisch oder gregorianisch gehaltenen Gesänge widerspricht ihr nicht, ist vielmehr geeignet, sie vollends zu bestätigen.

Leider war die damals gangbare Notenschrift, die Neumen, nicht im Stande, Abweichungen im Gesange zu verhindern und so tauchten an verschiedenen Orten Varianten und fehlerhafte Gesänge auf, welche oft viel Anlass zur Klage gaben und den Wunsch nach einer besseren Notenbezeichnung wachriefen; aber alle Versuche, so sehr sie auch die Reinheit der Melodien schützten, erwiesen sich als unpraktisch und gewannen keine weitere Verbreitung, so die Buchstabenmethode Oddo’s, die Zeichenschrift Hermann’s und Hucbald’s.

Unterdessen nahm auch die Gesangsbildung einen höheren Aufschwung, wozu namentlich die fränkische Hofsingschule beitrug; überhaupt blieb die ganze durch Carl d. Gr. hervorgerufene ernste Thätigkeit in Wissenschaften und Künsten und die innige Beziehung von Kirche und Staat nicht ohne Einfluss auf Hebung der Tonkunst. Die Ausdehnung der kirchlichen Riten, die häufigeren und glänzenderen Kirchenfeierlichkeiten und die in religiösen Dingen nun frei aufwallende Begeisterung konnten nicht mehr Genügen finden an dem gregorianischen Repertorium; man erlaubte sich keineswegs eine Aenderung oder Zurücksetzung, aber man schmückte die Choräle je nach dem Grade der Feierlichkeit mit Coloraturen und fügte weit ausgedehnte Jubilen an, auch neue Gesänge wurden über neuen Hymnen und Prosen componirt (Sequenzen und Tropen), die aber das Gepräge des Charakters der verschiedenen Völker des Abendlandes bekamen. Eine bedeutende Veränderung der gregorianischen Weisen geschah jedoch da, wo man einem Jubilus einen Text unterlegte, wodurch die Gestalt des Gesanges und die Vortragsweise bei gleichen Noten und Intervallen eine andere werden musste. Von dem Charakter der neuen Melodien aus dieser Zeit sagt der Abt Gueranger von Solesme, welches Kloster in dieser Sache wichtige Forschungen angestellt hat:

„Die vom 8. — 11. Jhdt. verfassten Stücke des Kirchengesanges kann man in zwei grosse Klassen eintheilen, wovon die eine aus Stücken besteht, die ganz oder theilweise im gregorianischen Stile gehalten sind, die andere einen neuen, zugleich rohen und schwerfällig melodischen Charakter an sich trägt. Diese letztere Klasse theilt sich wieder in Stücke, die mit einem Reim und gewissen Versmaas, und in prosaische, die aber mit einer gekünstelten, und was den Charakter angeht, jener der gregorianischen Weise ganz fremdartigen Melodie versehen sind."

Vor dem 9. Jhdt. scheint die Composition der Kirchenmelodien nicht in viele Regeln eingeengt gewesen zu sein; man beachtete hauptsächlich den Ton, in welchem man componiren wollte, und den Tropus oder die Formel, in welcher die Eigenthümlichkeit des Tones besonders hervorstach und auf welche man den Schluss zurückführte; hielt sich innerhalb des Octavenumfangs und suchte darin dem durch den Text und seine Stellung bedingten Gefühle den möglichst guten Ausdruck zu geben. Mit dem Aufleben der Wissenschaften wendete sich das Studium auch der musikalischen Theorie zu, und in's Quadrivium aufgenommen, ward die Musik ein nothwendiges Fach für jeden als gelehrt geltenden Mann. Wie das tiefere Eindringen in die andern Wissenschaften zum Systematisiren und Organisiren der menschlichen Erkenntnisse führte, so konnte sich die Musik, in den Kreis der Wissenschaften gezogen, dem auch nicht entziehen, gewann aber dabei wenig, da die freie Pflege derselben als Kunst vielfach gelähmt und ihre Entwicklung gehemmt wurde; es gereichte ihr die oben angesetzte blos auf mathematische Berechnungen gegründete Tonlehre mit Ausschliessung des zweiten berechtigten Schiedsrichters über Wohlklang, nämlich des Ohres, und das Zurückgehen auf die Musiktheorie der Griechen, an der man immer festhielt, nicht zum Nutzen; es wurden die Melodien oft nur mehr Erzeugnisse des Verstandes, richtig gelöste Rechnungsexempel; man blieb bei den mathematischen Verhältnissen nicht blos in Beziehung auf die Bestimmung der (melodischen) Consonanzen, deren blos sechs bis gegen das 12. Jahrhundert genannt werden (tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente; später kamen noch für seltene Fälle diapente cum semitonio und diapente cum tono hinzu), sondern man trug die bevorzugten Verhältnisse (dupla, sesquialtera, sesquitertia, sesquioctava proportio) auf alles Mögliche über: auf die Eintheilung des Textes und der Melodie in Abschnitte, auf die Verbindung der Intervalle, auf die Notenzahl der zusammengeführten Neumen oder Notengruppen, auf deren entsprechenden Anfangs- und Schlusston und die Verlängerung der Töne. In solch minutiösem Abwägen glaubten die Theoretiker dieser Zeit (als Vorgänger des noch subtileren Mensuralsystems) die wahre Schönheit der Form gewinnen zu können.

Der Verschlimmerung der Gesänge ward erst im 11. Jahrhundert gründlich vorgebeugt, als Guido von Arezzo (1020) das Liniensytem zur Geltung brachte und den sonst unsichern Neumen einen bestimmten Platz anwies. Seine That kann nicht hoch genug angeschlagen werden, da es jetzt erst möglich ward, die Melodien dauernd und leicht kenntlich zu fixiren, und hiedurch einer glücklichen Entwicklung des ganzen praktischen Musikwesens die Bahn gebrochen

wurde. Dass Guido auch sonst in der Musiklehre eine hervorragende Stelle eingenommen und eine höhere Stufe der Tonkunst einführt, zeigen seine Tractate im Vergleich mit früheren Tractaten, als auch der Umstand, dass er von folgenden Lehrern als Autorität angesehen wird, und seine Vorschriften und Regeln stets als Grundlage angenommen sind.

Von den Männern, welche vor oder zur Zeit Guido's sich um die Tonkunst besonders verdient gemacht haben, seien hier namhaft gemacht: im Frankenreiche: Alkuin, der Vorstand der Hofschule zu Paris, Amalarius, dessen Nachfolger, Agohard von Lyon, Aurelian von Reomé, Remigius von Auxerre, Oddo von Clugny, Hucbald von Elnon in Flandern; in Deutschland zeichneten sich in der Musik besonders aus: das Kloster St. Gallen, wo Notkar Balbulus die ersten Sequenzen dichtete und componirte, Notger Labeo und Tutilo treffliche Meister waren; die Klöster Reichenau mit seinen Meistern Hermann Contractus und Berno; St. Emmeram in Regensburg u. a.; ruhmvoll werden noch genannt: Rhabanus Maurus zu Mainz, Johannes von Fulda, Regino von Prüm, Haymo von Halberstadt u. a. m. In England blühte die Schule zu Oxford und eifrige Beförderer der Musik waren der König Alfred der Grosse, Grimbaldus, Johannes Scotus, Osbert u. a.

Guido's Tractate blieben nun lange Zeit die Grundlage der ganzen Musiklehre und die spätern Theoretiker bringen nur eine und die andere Erweiterung oder Subtilität; auch der Musikunterricht gewann an Leichtigkeit durch die Aretinische Methode oder Solmisation, die Anwendung der 6 Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche ein Hexachord bilden und welche man anfänglich auf's Monochord anwendete, bald aber mit ihnen ein System — die sogenannte Guidonische Hand — errichtete, zum Zwecke, die Lage des Halbtons genau und sicher zu bestimmen. Als die Linien erfunden und dadurch die Anfangsnoten des cantus duralis und mollis (zum Ueberfluss noch mit Buchstaben angegeben, aus denen sich die späteren Schlüssel bildeten,) sich leicht bestimmen liessen, kehrten auch die nach und nach vereinfachten Neumen ihre Gestalt in die schwarze, sogenannte Franko-Note, welche schliesslich die Oberhand behielt und für den Choral die nun seit Jahrhunderten gebräuchliche geblieben ist.

Diese Fortschritte auf dem theoretischen und praktischen Felde waren natürlich für die Kirche von hoher Wichtigkeit, und sie war nicht mehr auf die schwankende Tradition angewiesen, sondern konnte durch leichtverständliche Notirung die Einheit und Reinheit der Melodien besser bewahren. Doch reichte schon lange das gregorianische Antiphonar nicht mehr aus; wie vom 6.—11. Jhdt., so auch jetzt und noch mehr als früher, drängten die neuen Feste, die theils örtliche theils allgemeine Feier fanden, das steigende Cultur- und Glaubensleben und das sich vervollkommnende Musikwesen zur Composition neuer Melodien zu neuen Texten; wenn auch die mehrstimmige Musik (10. Jhdt. das Organum, 11. Jhdt. der Discantus, 12. und 13. Jhdt. die Mensuralmusik) nun mehr zu keimen und in allgemeinere Aufnahme zu kommen anfing, so blieb doch für kirchliche Zwecke, namentlich in den Klöstern der Unisono-Gesang, der Choral, die Hauptmusik und nur ausnahmsweise, an Festtagen etwa, liess man die neue Musikgattung zu. Aber so glatt lief auch beim Choral nicht alles ab; auch

da gab es Fehler und Missbräuche, welche die Oberhirten und Synoden immer wieder rügen mussten; Künsteleien, viele freie Coloraturen, weitschweifige Läufe und Passagen, sinnliche und profane Weisen, possenreisserische Modulation der Stimmen und anderes mehr tadeln die aus jener Zeit erhaltenen Synodalbeschlüsse und Dokumente. In Frankreich besonders und theilweise in Italien und Deutschland kamen derlei Missbräuche vor; in den Klöstern übrigens hielt man sich streng an die ältere einfache Weise, namentlich wird diess von den Carthäusern gerühmt (und bald auch von den Prämonstratensern).

Nehmen wir Rücksicht auf die Gesangsweise selber (die Texte der Paraphrasen, Hymnen und Sequenzen waren sehr oft ohne allen poetischen Gehalt, obwohl darunter auch sehr viele Perlen der hl. Poesie sich finden), so können wir sie wieder mit Gueranger also bezeichnen: „Bei den Gesängen des 11.—13. Jhdts. bildet eine träumerische und ein wenig ländliche, jedoch sehr angenehme Melodie den Hauptcharacter. Sie wird hervorgebracht durch häufige Ruhepunkte auf der Finale und der Dominante, in der Absicht, ein gewisses weites Maass zu bezeichnen, und durch eine lange Dehnung der Noten auf dem letzten Worte, die etwas sehr Anziehendes hat. Manche haben einen rascheren und lebhafteren Gang, untermischt mit Stellen von zarter und süsser Melodie; oft tritt ein düsterer und ernster Charakter hervor; aber alle diese Stücke haben nicht mehr die grossartige Einfachheit der Motive, deren Idee das gregorianische Antiphonar aus der Musik der Griechen geschöpft hat.“ Uebrigens war man nicht allezeit so neuerungssüchtig, nur neue Melodien zu erfinden; oft begnügte man sich, alte Melodien für neue Texte zu nehmen oder dieselben theilweise umzubilden, wie es z. B. bei den Melodien des Festes SS. Corporis Christi der Fall ist.

Erst mit dem Ende des 13. Jhdts. trat wie in andern liturgischen Sachen bei manchen Kirchen auch im Kirchengesang eine tiefgehende Verschlimmerung ein, wozu auch noch die nebenhergehende Mensuralmusik mit ihren Künsten beitrug. (Man zwängte nun selbst den Choralgesang in eine Art Mensur ein, wovon der Tractat des Hieronymus de Moravia Zeugniss gibt, wohl nur, um ihn für den Discantus brauchbarer zu machen.) Aber immer sehen wir daneben auch die ernsten Bestrebungen, im gregorianischen Gesange die Reinheit möglichst zu bewahren oder wieder herzustellen. Durch das ganze 14. und 15. Jhdt. hindurch ziehen sich die Beweise für solches edles Bestreben besonders der Klöster und der Bischöfe. So beklagt in einem weitläufigen Schreiben Pabst Johann XXII. von Avignon (1322) die Missbräuche der Kirchenmusik und geduldet nur an grösseren Festtagen einen einfachen Discantus, und der Kanzler Gerson von Paris berichtet, dass in der Kirche U. L. Fr. nur Choralgesang benützt werden durfte. Im Allgemeinen hatte der Choral von seinem Nebenbuhler nicht so viel zu fürchten, indem die neue harmonische Musik doch meistens gregorianische Themen zu Grunde legte, auch bei den alten Kirchentonarten verblieb und sich doch nur an reicher ausgestatteten Chören, deren nicht so viele waren, einbürgern konnte; aber der Reiz der Neuheit wirkte doch etwas zurück und die grosse Nachlässigkeit, die sich bei weltlichen Sängern bezüglich des Chorals zeigte, liess viel befürchten. Einen entscheidenden Schritt that in dieser Gefahr das Concil von Trient. Auf die 24. Sitzung desselben hin befahl Pabst Pius V. in der Bulle vom 8. Juli 1568, dass

das Officium divinum nach Form und Inhalt neu corrigirt, emendirt und darnach allein sollte recitirt und gesungen werden, ebenso dass auch die hl. Messe, sowohl die stille als die feierlich gesungene, nur nach dem neu corrigirten Missale dürfe celebrirt werden (Bulle vom 14. Juli 1570). Hiedurch ward von selbst eine Verbesserung und Wiederherstellung des reinen gregorianischen Gesanges geboten. Im Jahre 1581 vollendete Guidetti, der schon früher bei der Emendation des Breviers und Missales zu Rathe gezogen worden war, das Directorium chori; Gregor XIII. approbirte es und 1582 erschien es im Druck (s. Guidetti). Es enthält ausser dem Officium de Dominica, den Vespern und dem Completorium, das Officium der wichtigsten Zeiten des kirchlichen Jahres, das Proprium de Sanctis nach der Ordnung der 12 Monate, das Commune Sanctorum, das Offic. Dedicat. Eccl., das Offic. B. V. M. und Defunct., die Psalmentöne, die Singweise der Versikel, der Hymnen, der Litaneien, der Begräbnisse, der Kyrie, Gloria u. a. m. Eine zweite Ausgabe erschien 1589 noch bei Lebzeiten Guidetti's. Damit war vom hl. Stuhle selber eine schon sehr reichhaltige und durch dessen Approbation nun einzig gültige Quelle für den liturgischen Gesang aufgeschlossen. Ihr folgten in gleicher Weise bald die übrigen: das Antiphonarium, in welchem die liturgischen Gesänge für das Breviarium enthalten sind, und das Graduale, d. h. die Sammlung aller bei der hl. Messe nach der Ordnung des Missale durch das ganze Kirchenjahr gegebenen gregorianischen Gesänge. Letzteres erschien, wahrscheinlich von Rugg. Giovanelli nach Palästrina's Tod bearbeitet, auf Paul V. Geheiss 1614—1615 zu Rom in Druck, und geniesst diese Ausgabe als die einzig approbirte und zugleich treueste und correcteste, das meiste Ansehen; das Antiphonarium war schon einige Jahre vorher, gleichfalls auf Befehl Paul V., ausgegeben worden (die bessere Ausgabe desselben ist die 1650 bei Robletti in Rom erschienene). 1644 liess Pabst Urban VIII. auch noch das Hymnarium mit dem cantus firmus und dem cantus figuratus des Palästrina zu Antwerpen und Rom drucken.

So ward das grosse Werk vollendet, die gregorianischen Gesänge für den liturgischen Gebrauch nach dem ganzen Umfange der Liturgie bestimmt, und durch die päbstliche Approbation die Einheit auch in dieser Beziehung hergestellt, eine That von immenser Bedeutung. Dadurch ward der Willkühr eine heilsame Schranke gezogen und waren eine Menge unkirchlicher Weisen und nichtssagender Hymnen, Sequenzen und Tropen oder Interpolationen entfernt worden, welche als zwecklose Ueberladungen den Gottesdienst nicht gefördert, vielmehr gestört und über Gebühr ausgedehnt hatten.

Es fehlte nun nichts mehr — als die Ausführung und Anwendung; diese liess aber auf sich warten. Der unkirchliche Sinn hatte in den meisten Ländern schon zu weit um sich gegriffen, als dass die vom römischen Stuhle ausgehende Reform gegen die einreissende weltliche moderne Musik einen genügenden Damm hätte bilden können. Die Uebung des cantus gregorianus wurde immer mehr aufgegeben und verblieb fast nur in den Klöstern und Stiften, von denen die erstern in vielen Stücken ihre traditionellen Melodien — durch päbstliches Indult, insofern sie älter als 200 Jahre waren — beibehielten; erst nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts nahmen fast alle Orden eine Verbesserung ihrer Gesangbücher vor und brachten sie mehr in Einklang mit den römischen. Auch manche Diöcesen und Länder behielten ihre eigenthümlichen Gesangsweisen —

selbst bis auf die neueste Zeit — bei und nahmen hierbei gleiches Indult mit den Klöstern in Anspruch. Immer aber, bei noch so grosser Verschiedenheit der Melodien, wahrte man die Grundlage des gregorianischen Gesanges, die Kirchentonarten, wenn man auch der Diësis seit dem 17. Jhdt. ungebührliche Freiheit gestattete und unter der Finale oder Confinale keinen Ganzton mehr ertragen wollte. Nicht unerwähnt darf bleiben, dass man durch Harmonisirung des Chorals, resp. durch Orgelbegleitung in reinen Dur- oder Molltonarten den Charakter der Kirchentonarten oft sehr schädigte. Eine weitere Verschlimmerung des Chorals, dem auch in dieser Periode wieder eine Menge von Provinzial- und Diöcesansynoden in seiner Würde Anerkennung und Pflege zu verschaffen sich bemühten, fand sich darin, dass man bei dem um sich greifenden Indifferentismus und der Glaubenslauheit den richtigen salbungsvollen Vortrag einbüsste, neben gleichgültigem, schlechtem Absingen häufig ihn zu einem Gesange fast gleicher Notenlänge machte und ohne besondere Unterscheidung von gebundenen und getrennten Noten alles in abgebrochenen Tönen herausstiess. Dass er seit Aufhebung der Klöster in mehreren Ländern vollends auf das geringste Minimum zurückgedrängt wurde, ist männiglich bekannt.

Erst in neuerer Zeit brach mit dem Wiedererwachen kirchlichen Lebens auch die Morgenröthe der Erhebung des gregorianischen Chorals an. Was seit ein paar Dezennien, namentlich nach dem Vorausgang des römischen Stuhles, für Herstellung des liturgischen Gesanges von den Bischöfen geschah, lässt alle früheren Bemühungen weit hinter sich. In Belgien erhob sich der Choral zuerst, riesige Anstrengungen machte Frankreich, und in Deutschland gibt es kaum eine Diöcese, in welcher nicht ernste Maasregeln getroffen werden, diese Gesangsgattung wieder zur höhern Blüthe zu bringen; die Bischöfe und Provinzialsynoden erneuten die kirchlichen Prinzipien, und was sie intendirten, führten kirchlich gesinnte, gelehrte Musiker mit Aufwendung aller Kräfte aus. Viel ist schon gewonnen, mehr wird noch geschehen; an revidirten und neu aufgelegten Choralbüchern, an Orgelbüchern hiezu und an theoretisch-praktischen Anweisungen zum guten Choralgesange ist kein Mangel, und wenn auch die Einsicht bei einem grossen Theile des Musikpersonals in dieser Beziehung tief steht, so lässt sich gleich wohl bei der regen Bethätigung der Geistlichkeit und der Musikdirectoren noch Vieles erhoffen. (Vgl. den Artikel „Choral.")

II. Geschichte der harmonischen Gesangmusik. Wie im Artikel „Griechische Musik" gesagt worden, kannten die Alten eine mehrstimmige Musik, namentlich Vocalmusik, nicht; die Anfänge dieser waren der christlichen Zeit vorbehalten. Doch auch da lassen sich erst im 10. Jhdt. (nach des hl. Isidors „Origines" schon früher) unscheinbare Keime der Harmonie im Organum (s. d.) entdecken. Von römischen Sängern wird diese Musikform zu Metz gelehrt und nach vielfältiger Uebung, besonders im nördlichen Frankreich und den Niederlanden, von Hucbald († 930) zum erstenmale theoretisch behandelt und ihr ein legitimer Platz in der Musikwissenschaft gewonnen. Das Organum, weil von römischen Sängern gelehrt, scheint darum am frühesten Begutachtung für den Gebrauch der Kirche erlangt zu haben. Nach unsern Begriffen mag das freilich eine barbarische Musik gewesen sein, welche den Cantus firmus durch andere Stimmen in Quinten oder Quarten (diapentissare, diatessaronizare) bald oberhalb, bald unterhalb in

paralleller Bewegung begleitete; aber auch so rohe Anfänge dürfen nicht unterschätzt werden; sie waren eben Anfänge, Keime, welche sich nach und nach zu den herrlichsten Früchten ausgestalteten. Diess „Organizare“ blieb nun für lange Zeit die festliche Weise des kirchlichen Gesanges.

Stufenweise und langsam entwickelte sich die Harmonie, welche sich nun als drittes Element der Musik zu Melodie und Rhythmus (der freilich auch noch nicht so scharf ausgeprägt war, wie später) gesellte. Während Hucbald die Quinten für das Organum am tauglichsten fand, zog Guido von Arezzo die Quarten vor, mischte auch andere Töne ein und bahnte dadurch den Weg zum Discantus, bei welchem der Mitsänger oder Discantirende nicht mit dem Cantus firmus oder Tenor bezüglich der Anzahl der Töne gleichen Schritt hielt, sondern an einzelnen Stellen freie Töne als Coloratur einschaltete, während der Tenor eine und die andere Note länger aushielt; dass dabei auch andere Töne als die Consonanzen eintraten, ist selbstverständlich; am Ende und an gewissen Stellen in der Mitte (pausa, metrum) trafen sie im Einklang zusammen. Diese Art des Discantirens (fleurettes) war neben der einfachen Art besonders in den französischen Kirchen beliebt, wo auch etwas später die sogenannten Fauxbourdons cultivirt wurden (s. d.). Durch die Discante kam das Gesetz der Gegenbewegung zur Geltung und durch die 3stimmigen Fauxbourdons bahnte sich die regelrechte Cadenz an. Ein kleiner Schritt war von da aus noch zu einer wirklichen 3- und 4-stimmigen Musik zu machen, der auch nicht allzu lange auf sich warten liess. Schon im 12. Jhdt. begegnen wir Compositionen zu 2, 3 und 4 Stimmen, als Déchants, Tripla, Quadrupla, Motett, Rondellus, Conductus u. s. w. benannt, von denen die Musikschriftsteller des 12. und 13. Jahrhunderts reden und von welchen ein Codex von Montpellier nicht weniger als 340 enthält. Der einfache Discantus spielte noch bis in's 14. Jhdt. eine grosse Rolle, wobei man aber nicht vergessen darf, dass man unter dem „Discantus“ jeden mehrstimmigen Gesang verstand und obige genannte Motett, Rondellus u. dgl. nur als Species desselben begriffen wurden. Von einigen Discantir- und Fauxbourdons-Maniern haben sich in Spanien und selbst in der Sixtina noch bis heute einige Ueberreste erhalten.

Paris, der damalige Hauptsitz aller Wissenschaften, stand in all' diesen Dingen voran, wie überhaupt sehr viele Tractate aus dieser Zeit von Singmeistern dieser Universität oder von solchen, welche da die Musik studirt hatten, verfasst sind. Doch blieben desshalb andere Nationen hinter den Franzosen nicht oder nicht so weit zurück. England zählte um diese Zeit berühmte Discantatoren, in Deutschland, Spanien und Italien pflegte man die Musik sehr, und jede Nation förderte sie auf ihre eigenthümliche Weise, so dass man einen „modus italicus, modus anglicus“ unterschied; wiederum liebten z. B. die Deutschen mehr die Intervallsprünge (consonantias interruptas), die Lombarden die Intervalle mit ihren Zwischennoten (consonantias continuas).

Der Discantus floridus verlangte natürlich ein genaues Zusammentreffen der beiden Sänger, was aber nicht geschehen konnte, ohne jeder Note einen bestimmten Werth beizulegen — es drängte sich die Mensur, die Werthbestimmung der Töne oder Noten auf, und so gelangte auch der Rhythmus zu gesteigerter Fortbildung; es entwickelte sich das Mensuralsystem, welches von Franco von Cöln zuerst

theoretisch verfolgt und aufgezeichnet wurde. Die Noten hatten sich aus den Neumen bereits in schwarze quadratische Punkte (Franco-Note) umgebildet; ebenfalls erscheinen schon im 13. Jhdt. Imitationen, Repetitionen, Verkehrungen des Themas und andere Mittel der Composition — Einleitungen zum wirklichen künstlichen Contrapunkt. Alle diese Erfindungen und Verschönerungen (nach dem damaligen Stande der Kunst) wurden beim Kirchengesange angewendet, wofür man in glaubensvoller Begeisterung das Höchste in der Kunst zu leisten suchte, anfangs nur in einigen Kirchen; nach und nach breiteten sich die neuen Formen und Satzweisen, nachdem das Ungehörige reprobirt war, insoweit sie sich für den kirchlichen Dienst tauglich und zweckmässig erwiesen, überall hin aus. Dass die Kirche sorgfältig über die Einführung der neuen Errungenschaften wachte, sehen wir aus einem Decret des Pabstes Johann XXII., 1322 von Avignon aus datirt, worin er den Kirchenobern vorhält, wie die neue Schule in den Gotteshäusern sich breit mache und durch mannigfaltige Künste der Mensur und des Contrapunktes den gregorianischen Kirchengesang hintansetze und verdunkle. Ganz jedoch will der Pabst die neue Singweise aus der Kirche nicht verdrängt wissen, sondern gestattet, dass „zuweilen, besonders an Festtagen, bei feierlichen Messen u. s. w. einige Consonanzen, wie die Octav, Quint, Quart u. dgl. über dem einfache Chorale angebracht werden, wenn dieser selbst nur unversehrt und deutlich bleibe.“ Dieser letzte Satz ist von grösster Bedeutung, weil er die Richtschnur für die folgenden Zeiten wurde; die Compositeure legten ihren Kirchenmusiken die Choralmelodien zu Grunde und wenn sie dieselben (so später) nicht in ihrem ganzen Umfange benützten, so verwendeten sie wenigstens einen Theil derselben als Thema, welches sie wohl oft bis zur Unkenntlichkeit ausdehnten; und wenn sie auch nicht z. B. ein Choral-Kyrie u. dgl. bei ihren Messen nahmen, so war es doch allezeit ein Stück aus dem gregorianischen Antiphonar oder Graduale. Dass auch weltliche Liederweisen mit kirchlichen Melodien zusammengeführt wurden, ja dass man oft jene den Kirchencompositionen zu Grunde legte, war nur eine vorübergehende Abweichung, welche bei der Kirche nie Billigung fand und vom Concil von Trient ganz verboten wurde. Auf die Ursache dieser Ungehörigkeit kann ich hier nicht weiter eingehen; am besten hat sich hierüber W. Ambros in seiner Musikgeschichte, Bd. III. S. 23 u. ff. ausgesprochen.

Im Laufe des 14. Jhdts. hatte sich der künstliche Contrapunkt mit seinen strengen Regeln über Intervallenverbindung, Gebrauch der Dissonanzen, Gegenbewegung, den Kunststücken der Nachahmung, Vergrösserung, Verengerung des Thema's u. s. w. vollkommen entwickelt, obgleich von eigentlicher Schönheit noch lange keine Rede war; erst als man in der Behandlung der Kunstmittel zu einer gewissen Leichtigkeit und Sicherheit gelangt war, glückte es bedeutenden Talenten, wirklich musikalische Kunstwerke zu schaffen. Als ein solches Talent erscheint Wilhelm Dufay, im Hennegau gebürtig, Sänger in der päbstlichen Capelle zu Rom von 1380—1432, von dessen Compositionen das Archiv dieser Capelle noch mehrere Messen und Motetten aufbewahrt. Meist vierstimmig gesetzt zeigen sie einen regelrechten Contrapunkt: die Mensur in ihrer ganzen Ausbildung, regelmässig eingeführte und aufgelöste Dissonanzen, häufige Nachahmungen und fugirte Stellen. Allen Stücken liegt ein bestimmtes Thema zu Grunde, welches entweder dem Choral oder dem rhythmisch bewegteren

Volksliede entnommen ist. Der Text ist bei den Messen nur erst am Anfange angedeutet: Kyrie, Et in terra u. s. w., ihn gehörig unterzulegen, musste der Sänger verstehen. Zeitgenossen Dufay's sind: E. Binchois, V. Faugues, Eloy, Domarto, Brasart, J. Cousin u. a. Diese gehören der ersten niederländischen Schule an, ihr Haupt ist Dūfay.

Vor und neben dem geschriebenen Contrapunkt (res facta) bildete zwischen diesem und dem alten Discantus (bis in's 17. Jhdt.) der improvisirte Contrapunkt, Cantus supra librum od. Contp. a mente genannt, eine Mittelstufe; er war von den Niederländern besonders gepflegt, durch sie in die päbstliche Capelle verpflanzt, von wo aus sich wieder verbreitend er eine grosse Rolle in Italien und Frankreich spielte, weniger in Deutschland, wo man ihn wohl kannte, aber wenig achtete. In Venedig wurden die Sänger als „Contrapunti" aufgenommen, die Constitutionen der päbstlichen Capelle von 1545 forderten dessen Kenntniss, Zarlino hörte ihn noch singen.

In der folgenden Periode, erste Hälfte des 16. Jhdts., bildete sich das Technische der Kunst immer mehr aus, die harmonischen Verhältnisse werden nach allen Seiten des diatonischen Systems hin versucht, alle contrapunktischen Künste bis zu den sogenannten Räthselcanons — welche im Grunde nichts anderes waren, als raumersparende Abkürzungen, bewirkt durch verschiedene Taktzeichen oder auch Devisen, die man dem Thema beisetzte, — werden geübt und die Vielstimmigkeit vermehrt sich. Auch die Notenschrift bildet sich um, indem an die Stelle der schwarzen Franco-Note die weisse tritt.

Unter den Meistern dieser Zeit, einem Busnois, Regis, Caron u. s. w. ragt als der erfindungsreichste und fruchtbarste, der zugleich durch ein langes Leben unterstützt das Haupt einer ausgebreiteten — der zweiten niederländischen Schule geworden ist und den kunstreichen niederländischen Styl nachhaltig auch für die Kirche festgestellt hat, Johann Okeghem hervor, ebenfalls ein geborner Henneganer, zuletzt Capellmeister unter Ludwig XI. in Tours; er war geboren 1420 und starb um 1513. Seine Kunst erbte er auf seine Schüler fort, Josquin de Près, Brumel, Al. Agricola, Loyset Compère, Pierre de la Rue u. v. a., von welchen unstreitig Josquin (von 1480—1520 blühend) der vielseitigste und genialste ist; in der musikalischen Technik ein vollendeter Meister, voll freier Kühnheit, streng und doch voll Anmuth, war er die Bewunderung Aller und seine Werke, in denen fast jeder Satz durch einen Zug des Genie's ausgezeichnet ist, wurden in allen Capellen gesucht. Er lenkte die Compositionsweise nun dahin, dass sie nicht blos künstlich und gelehrt, sondern auch sinnig wurde. So lange bedurfte es, bis den Tönen auch ein Geist eingehaucht, ein Inneres mitgetheilt werden konnte, das sich deutlich offenbarte und als das Höhere den Vorrang über das Technische beanspruchte. Man darf eben, um nicht ungerecht gegen frühere Meister zu sein, nicht vergessen, dass die Kunst auch Entwicklungsphasen durchmachen muss, vom Aeussern zum Innern, von der Technik zum Geiste.

Um diese Zeit (Ende des 15. Jhdts.) beginnt auch die Ausübung des Notendruckes (s. d.), wodurch die Verbreitung und Pflege der Tonkunst nicht wenig befördert wurde.

Bis gegen Mitte des 16. Jhdts. standen die Niederländer als die ersten Meister da; doch blieben andere Länder in der Musikkunst nicht zurück, wenn sie jenen auch nicht sobald den Vorrang ablaufen konnten.

In Italien hatte sich die Tonkunst selbstständig entwickelt (diese Entwicklung geschah eben unter dem Einflusse des Charakters und der politischen Zustände eines Volkes und nahm daher die Eigenthümlichkeiten; die Haupt- und Grundgesetze der musikalischen Composition waren überall die nämlichen,) und es ist ein kräftiger Beweis dafür, dass Joh. Carthusiensis, ein Musikgelehrter aus Namur, nachdem er sich in der Heimath zum Sänger gebildet, in Italien die Musik d. i. die gelehrte Theorie bei Victorin de Feltre studirte; Italien hatte ferner seinen Marchettus de Padua (1274) und Prosdocimus de Beldomando; in Florenz war eine Schule entstanden, welcher der berühmte Landino († 1390), Jacopo da Bologna, der ausgezeichnete Organist Ant. Squarcialupo (um 1340—70) u. a. angehörten. Durch die Niederländer, welche in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. vorzugsweise als Mitglieder der päbstlichen Capelle von Avignon nach Rom kamen und später an italienische Kirchen berufen wurden, gelangte eine neue Anregung in die italienische Musik und ward der Grund zur künftigen Berühmtheit derselben gelegt. So sehen wir nach Dufay die Meister Josquin und Hobrecht zu Florenz u. Rom; in Neapel sind um 1480 drei berühmte Niederländer: Tinctoris, Bernh. Hycaert und Wilh. Guarnerii; in Mailand um 1490 Gaspar und Oudenard; die päbstliche Capelle bestand im 15. und Anfangs des 16. Jhdts. grösstentheils aus niederländischen Sängern.

England jedoch hielt sich von den Niederländern fern und ging seinen eigenen Weg, blieb daher ziemlich weit hinter diesen zurück; gerühmt wird Joh. Dunstable, ein Zeitgenosse Dufay's, doch lange ihm nicht gewachsen; er darf als das Haupt einer eigenen Schule angesehen werden. Wenn nun die Tonkunst in England nicht zu so glänzenden Früchten wie im Nachbarlande jenseits des Canals gedieh, so darf man keineswegs glauben, es sei dieselbe etwa vernachlässigt worden oder habe nur ein ärmliches Dasein gefristet. Wie England sich früher hervorthat, so weist es auch im 16. Jhdt. Componisten auf, welche höchst achtungswerth dastehen (Tallis, Bird) und auf beständige treue Pflege der Musik hinweisen.

In Deutschland findet man bis in's 15. Jhdt. hinein weniger hervortretende Leistungen; die politischen Verhältnisse leisteten der Entwicklung der Tonkunst auch keinen Vorschub. Gleichwohl fehlte es nicht an tüchtigen Tonkünstlern. Die Tractate der älteren Lehrer Aribo Scholasticus und Engelbert von Admont sind aller Achtung würdig; durch einen gewissen Wenzel von Prachawitz kam die Lehre von J. de Muris aus Frankreich herüber; Adam de Fulda ist ein begeisterter Verehrer Dufay's, Componist und musikalischer Schriftsteller; Glarean, der Freiburger Professor, gibt in seinem „Dodecachordon" ein unschätzbares theoretisches Werk; 1498 wird in der kaiserlichen Capelle ein Sängerchor gestiftet u. dgl. Das Fehlende wurde aber reichlich ersetzt, als um 1500 eine grosse Anzahl deutscher Meister des Tonsatzes auftraten: A. Fink, H. Isaac aus Prag, Stephan Mahu, Senfl, Paul Hofhaimer, Arnold v. Bruck u. a. und mit den Niederländern wetteiferten.

In Spanien waren wie in Frankreich die neuen Musikformen bekannt und die Thatsache, dass im 16. Jhdt. viele spanische Sänger und Componisten in der päbstlichen Capelle einen ehrenvollen Platz einnahmen, setzt ein eifriges Betreiben der Tonkunst in den vorhergehenden Zeiten voraus, was umsomehr dadurch Bestätigung findet,

dass im 13. Jhdt. Alphons X., der Weise, einen musikalischen Lehrstuhl an der Universität Salamanca gründete, aus welcher Zeit noch eine Sammlung „Cantigas" erhalten worden ist. Und während Spanien eine grosse Anzahl Sänger (wohl ist zu beachten, dass die Sänger der päbstlichen Capelle auch in der Composition erfahren sein mussten) nach Rom sendete, waren doch auch seine Kirchen mit trefflichen Musikcapellen versehen; bedeutende Namen waren: Balth. Ruiz, Bern. de Figueroa, N. Sepulveda, Math. Fernandez, N. Castillo u. a.

Gegen Mitte des 16. Jhdts. trieb die niederländische Kunst neue Blüthen in Oberitalien. Im reichen Freistaate Venedig gab die enge Verbindung des kirchlichen mit dem politischen Leben und die ganze Grossartigkeit und Pracht, womit die Feste in und ausser der Kirche begangen wurden, dem Niederländer Adrian Willaert, welcher von 1518 an in Rom gewesen, seit 1527 aber das Capellmeisteramt an der Staatskirche St. Marcus in Venedig übernommen hatte, Veranlassung, die Musik ebenfalls grossartiger zu gestalten. Sein Hauptverdienst besteht in der Art und Weise der Behandlung des kunstreichen Psalmengesanges; er liess die Stimmen in zwei oder mehrere Chöre auseinandergehen und abwechselnd singen (die Räumlichkeit der Marcuskirche mit 2 Musikchören und Orgeln brachte ihn wohl auf diesen Gedanken), wobei eine Mannigfaltigkeit der Trennung und Vereinigung derselben statthaben konnte; übrigens musste der Gesang doch immer nach dem Psalmton eingerichtet sein. Es standen nun nicht mehr blosse Stimmen, sondern Stimmkörper gegenüber, welche wesentlich Einfluss auf die Entfaltung eigentlicher Harmonie hatten und ohne Willen des Meisters nach und nach die Homophonie anbahnten. Auch das Wort erhielt wieder mehr Berechtigung und Antheil, und die eigentliche Schönheit des Gesanges und der harmonischen und melodischen Fügung gewannen. Willaert, ein fleissiger und sorgfältiger Componist, wurde der Gründer der so berühmten venetianischen Schule, welche sich über ein paar Jahrhunderte erhielt und weithin nach Süden und Norden wirkte. Unter seinen Schülern erwarben sich hohen Ruhm: Cyprian de Rore, sein Nachfolger im Capellmeisteramte, welcher sein Talent mehr der weltlichen Musik widmete u. eine bestimmtere Scheidung dieser von der kirchlichen Musik durch die reiche Benützung der Chromatik zur lebendigeren Betonung des Wortes herbeiführte; — Zarlino (1565), welcher der grösste Theoretiker seiner Zeit, ja Reformator der Theorie war, und Costanzo Porta, einer der grössten Meister des Contrapunkts.

In Rom war, Venedig entgegen, die künstliche Musik im unmittelbaren Verkehre mit dem innern Leben der Kirche geblieben und hatte sich stets innig an den gregorianischen Choral angeschmiegt. Im Anfange des 16. Jhdts. waren es allerdings noch Fremde, meistens Niederländer gewesen, welche an der Spitze der Kirchenmusik standen, die Einheimischen selbst hatten noch wenigBedeutendes in der neuenKunst geleistet. Um 1514—1545 erscheint der Florentiner Costanza Festa mit einfach würdigen Compositionen, und unter Leo X. und Clemens VII. steht der Franzose Eliazar Genet, genannt „il Carpentrasso" in hohem Ansehen. Ausser diesen zeichneten sich mehrere Spanier, so P. Perez, Bart. Escobedo und vorzüglich Christoforo Morales durch ihre Kirchencompositionen aus; neben ihnen nahm Claudio Goudimel aus Burgund eine bevorzugte Stelle ein, nicht blos durch seine 4, 8 und 12stimmigen Kirchenwerke, sondern auch durch seine 1540 in

Rom eröffnete Schule des Contrapunkts, in welcher manche in der Folge berühmte Meister gebildet wurden. Unter diesen besitzen einen vorzüglichen Ruhm: Animuccia, Nanini und Palästrina. Letzterer war berufen, der Musik den edelsten Geist einzuhauchen und sie mit voller Freiheit zu höherem Zwecke nutzbar zu machen; durch ihn erhielt die künstliche Musik die erhabene Form, welche durch die Kirche für ihren Dienst begutachtet wurde; er schuf Muster der ächten Kirchenmusik und begründete den nach ihm genannten Palästrinastyl. Der Hauptpunkt, auf den es bei Würdigung dieses Meisters ankömmt, ist, dass die Formen des künstlichen Satzes aufgehört haben, Zweck des Tonwerkes zu sein, dass Palästrina mit eisernem Fleisse sich zum Beherrscher aller künstlichen Formen erhebend dieselben zu Mitteln des Ausdruckes herabgesetzt hat. Von den Kunstmitteln machte er bald freieren, bald eingeschränkteren Gebrauch, je nachdem es Inhalt und Bestimmung des Werkes geboten. In seinen Kirchencompositionen (in den der Missa Papæ Marcelli vorangehenden nicht so sehr) kommt ganz allein die Sache zur Darstellung, der kirchlich-religiöse Inhalt ohne subjektive Beimischung und Modification; mit ernster Kraft verbindet sich zarte Anmuth, mit grosser Tiefe wohlklingende Klarheit, und über Alles ist der Adel und die heilige Ruhe der Frömmigkeit ausgegossen. Palästrina's Wirken ist für die Kirche von der höchsten Bedeutung: er zeigte, was der Geist der Frömmigkeit mit den Mitteln der strengen Schule machen könne, und er ward dadurch ein starker Damm gegen die aufwuchernde Chromatik.

Nächste Veranlassung zu seiner Grösse gab das Concil von Trient. Als dieses bei der allgemeinen Revision der Missbräuche in der Kirche auch das Unkirchliche in der Musik in Erwägung zog, wurde vorerst im Allgemeinen festgestellt, dass die Bischöfe diejenige Musik, in welcher, sei es bei Orgelspiel oder Gesang, etwas Profanes und Unheiliges beigemischt sich finde, von der Kirche fern halten sollen; später bestimmte es, dass wie über die Ordnung beim Kirchendienste überhaupt, so auch über Gesang und Orgelspiel bei demselben die Provinzialsynoden das Genauere anordnen sollen, einstweilen aber die Bischöfe mit zwei Mitgliedern des Capitels schon Vorsorge treffen könnten. Für Rom ernannte P. Pius IV. 1564 eine Commission von 8 Cardinälen, von welchen zwei, Carl Borromäus und Vitolezzo, für die Musik designirt wurden. Diese beiden wendeten sich an Palästrina, welcher sich durch seine bisherigen Compositionen als den passendsten Mann bewährt hatte, und trugen ihm die Composition einer Probemesse auf, worin den kirchlichen Forderungen — Ausschliessung der weltlichen Melodien und der Textmengung in einem und demselben Stücke, Fernhaltung von Texten, welche nicht aus den hl. Büchern geschöpft sind, namentlich für Motetten, deutliches Hervortreten der Textworte — Genüge geschehe. Palästrina lieferte drei Messen, von welchen die dritte am 19. Juni 1565 zum erstenmale aufgeführt, allgemeinen Beifall und Bewunderung fand. Sie ist bekannt unter dem Namen „Missa Papæ Marcelli", für 6 Stimmen componirt und wurde später von Fr. Suriano für 8 Stimmen erweitert, von Fr. Anerio aber für 4 Stimmen vereinfacht herausgegeben. Diese Messe wurde nun den übrigen und den folgenden Componisten ein Vorbild und Muster des Kirchenstyles.

Neben Palästrina wirkten in seinem Geiste: der Florentiner Giov. Animuccia († 1571), der geistreiche Spanier Tom. Lud. da Vittoria, Felice Anerio, Palästrina's Nachfolger als Componist

der päbstlichen Capelle, Franc. Anerio und Giov. Maria Nanini, welcher von Palästina unterstützt 1575 eine Schule der Composition eröffnete, die Palästrina's Geist zum Vorbild nehmend, als „die römische Schule“ diesen Geist von Meister auf Meister fortpflanzte und vielleicht in Baini ihren letzten Vertreter gesehen hat.

Allenthalben treten in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. grosse Meister der Tonkunst auf, in England: Christopher Tye um 1548, Rob. Wite, Th. Tallis † 1585, William Bird † 1623, Th. Morley u. a.; in Frankreich, in Spanien: D. Ortiz, Fr. Guerrero, T. Navarro u. a.; in Deutschland: Gr. Aichinger, Jakob Handl, genannt Gallus, Ad. Gumpelzhaimer, Leo Hasler, J. Eccard, Seth Calvisius, die beiden Praetorius u. a. Die Niederländer aber nahmen im ganzen Norden noch vorzüglich die musikalischen Ehrenstellen ein. Namen wie J. Richafort, N. Gombert, Crequillon, Canis, Clemens non Papa, Philipp de Monte u. a. waren hochgeehrt; über allen aber ragt Roland de Lattre oder Orlandus Lassus † 1595 als herzogl. Capellmeister in München hervor, fruchtbar an Compositionen im höchsten Grade, sowohl im weltlichen als kirchlichen Fache; gross und erhaben im Styl, voller Schwung und Mannigfaltigkeit bei grosser Tiefe, in besonders kräftigen und volltönenden Harmonien sich entfaltend, doch an kirchlicher Strenge oft hinter Palästrina zurückbleibend. Mit Lassus hat die Blüthe der Niederländer ein glänzendes aber schnelles Ende genommen.

Dieses Jahrhundert hat die harmonische (contrapunktische) Kirchenmusik auf den Höhepunkt ihrer Vollendung geführt, nicht blos die Technik hatten die Meister auf's Höchste gefördert, es war kräftiges Leben, tüchtige Satzfügung und Consequenz in den Musikstücken, sondern auch zum wahren Ausdruck eines Innern waren sie geworden, es sprach ein Geist aus ihnen.

Gewöhnlich blieb man beim vierstimmigen Satze, ohne dass desswegen über Mangel an mehrstimmigen Stücken zu klagen wäre. Mit Vorliebe jedoch wurde von einigen Tonsetzern der mehrchörige Styl, die Schöpfung Willaerts, in Anwendung gebracht, und vorzügliche, grossartige Compositionen waren die Frucht dieser Bemühungen. Das Concil von Trient hatte besonders wohlthätig eingewirkt auf die Composition, dass sie dem kirchlichen Geiste mehr und mehr entspreche; die kirchlichen Formen wurden eingeschränkt, der Bedeutung des Textes mehr Gewicht beigelegt, und auch die weltlichen Themate, welche von den Niederländern und Deutschen häufig angewendet wurden (bei den Messen), wichen den kirchlichen Melodien, deren sich die römische Schule fast ausschliesslich bediente, während die Venetianer bald nur eigene, frei erfundene Motive zu Grunde legten. In dieser Weise arbeiteten die grossen Organisten von St. Marcus: Andreas Gabrieli und Claudio Merulo; des ersteren Neffe Johannes Gabrieli trat mehr in die Fusstapfen von Cyprian de Rore, und gewährte überdiess in seinen kirchlichen Compositionen, die oft für mehrere Chöre gearbeitet sind, der Chromatik schon mehr Einfluss; bei allem diesem zeigt sich auch das Trachten nach grösserer Beweglichkeit und Freiheit der Melodie, das Streben, jede durch den Text, ja dessen einzelne Worte gegebene Anschauung durch entsprechende, in sich verständliche Tonfiguren auszudrücken, deren Bedeutung durch

entsprechende Harmonien hervorzuheben; der Kirchenton wurde noch mit aller Schärfe betont.

Mit dem Beginne des 17. Jsdts. aber bereitete sich ein rascher Abschwung dieser Compositionsweise vor. Diess geschah durch die auftauchende Monodie und den dramatischen Einzelgesang. Nachdem diese Gesangweise in der weltlichen Musik sich bis 1600 zu einer hohen Stufe gehoben hatte, benützte sie Viadanna 1597 auch für die Kirche, in dem Falle, dass man nicht zu mehrstimmigen Gesängen genug Sänger hatte, und schrieb seine Kirchenconcerte für eine oder zwei Stimmen mit begleitender Orgel (Basso continuo, Bassus generalis), welcher Orgelstimme oder welchem Basse er bald einen selbständigen Charakter gab. Da die Oberstimme und der Bass ihre Selbständigkeit zu wahren suchten, die Mittelstimmen dieselbe einbüssten und zu Füllstimmen her absanken, so ergab sich von selbst, dass über jeder Bassnote der Dreiklang angeschlagen werden musste und hiedurch schliesslich die Homophonie über die Polyphonie zu herrschen begann. Beim dramatischen Einzelgesang fand man, um die einzelnen Gemüthsbewegungen und leidenschaftlichen Ergüsse auszudrücken, das Chroma und die Dissonanzen höchst geeignet. Diese mussten aber die Kirchentonarten untergraben, diese auf den unveränderten Tönen der Scala beruhenden Tonarten nach und nach zu den heutigen zwei Tongeschlechtern dur und moll ausgleichen, in welchen wohl schon von Alters her die Volksmusik sich hören liess, die jedoch von den gelehrten und geschulten Musikern nicht oder höchst selten angewendet wurden. Damit änderten sich zugleich die harmonischen Gesetze; gegenüber den verschiedenen harmonischen Beziehungen der alten unter sich verschiedenen Tonarten treten nun, da die Tonarten sich zu zwei in allen Verhältnissen wiederkehrenden verallgemeinern, ebenso gleiche Verhältnisse in modulatorischer Hinsicht überall ein und es bildet sich das neuere Tonsystem aus.

Bei dem nun rasch erfolgenden Aufschwung der weltlichen Musik, in welche auch die Kirchencompositeure verwickelt wurden, bei der Förderung der Musik nach dramatischer Seite hin und der Anwendung neuer dazu dienender Kunstmittel, konnte ein schlimmer Rückschlag auf die Kirchenmusik gar nicht ausbleiben. Neben der nunmehr häufiger auf den Kirchenchören ertönenden Instrumentalmusik that sich eine mit schnelleren Noten ausgestattete Melodie hervor, welche sich oft anstatt der früheren langgehaltenen Noten in allerlei Coloraturen, Passagen, Läufern u. a. erging, Soli, Duetten wechselten mit Chören, und man wollte, wie Viadanna sagt, nun auch in der Kirche den Sängern Gelegenheit geben, ihre Kunst zu zeigen und beim Publikum Ehre einzulegen.

Von Italien breitete sich diese neue Musikweise bald in alle Länder aus, nach Deutschland kam sie hauptsächlich durch Heinrich Schütz (Sagittarius).

Dass unter solchen Umständen die polyphone Musik bald in den Hintergrund treten musste, ist ganz natürlich; der strenge Styl a capella machte allmälig dem viel freieren und graziöseren stilo concertante Platz. Gleichwohl fand sie noch in vielen Kirchen liebevolle Pflege und es thaten sich noch ansehnliche Meister hervor, welche der palästrinischen Kunst hohe Ehre machten. So Paolo Agostini († um 1660), Fr. Foggia (1604—1684), Oraz. Benevoli, der die tiefsten Kenntnisse im Contrapunkte besass, die beiden Bernabei,

Th. Bai, einer der grössten Meister in richtiger Accentuirung der Wortsylben, der feine, sinnige Corce, Ant. Caldara, Gregorio Allegri, († 1640) der grösste Stern dieses Jahrhunderts u. a. Bezeichnend ist auch, dass man die möglichste Tonfülle, die man durch die Anwendung von Instrumenten erreichte, auch oft auf den Gesang übertrug nnd die kunstreiche Polyphonie weniger Stimmen für zu wirkungs- und effektlos erachtend, das Massenhafte ausbildete und z. B. Messen zu 3, 4, ja zu 12 Chören componirte (s. Mehrchörig). Mit dem 18. Jahrhundert scheint der palästrinische Geist und seine Kunst ganz zu Grabe zu gehen, der Opernstyl drang in die Kirche unaufhaltsam ein, polyphonische Verwicklungen, wie sie die römische Schule in ihrer Blüthezeit übte, galten nichts mehr, an ihre Stelle trat die streng abgemessene Fuge und ein sehr bewegter, oft sehr leichtfertiger fugirter Styl, welcher ein schlechter Ersatz für die alte Erhabenheit war; sonst behauptete die Homophonie und das Solowesen das Feld. Die ernste christliche Schreibweise (für Gesang) nahm eine andere Gestalt an, die Kirchentonarten verstand man kaum mehr, überall drängte sich das moderne Tonsystem ein, so dass man für den I. Ton reines D moll, für den III. E moll mit eigenem Schlusse u. dgl. annahm; man verliess die schöne Satzfügung der Alten und hielt sich an kürzere Sätze, deren jeder, auch der kürzeste, seine eigene bald halbe, bald ganze Cadenz bekam. Dazu war das ganze derartige Tongebilde (a capella) steif, trocken, ohne die Würde und Erhabenheit, ohne den Anhauch der Andacht und Geisteserhebung, ohne den edlen Schwung, welcher die ältern Contrapunktwerke auszeichnet; man war darin nicht mehr heimisch, da die Kirchencomponisten gewöhnlich auch Bühnencomponisten waren und daher ihren höchsten Ruhm holten. Gleichwohl finden sich noch Männer, welche sich bestrebten, den alten ruhmreichen kirchlichen Vorbildern zu folgen. Unter diesen nennen wir: Al. Scarlatti, Durante, Leon. Leo (welche beide mit G. Greco Stifter der berühmten neapolitanischen Schule waren; diese Schule repräsentirt die Epoche des „schönen Styles"; aber ihre Stifter stehen noch in der Mitte der alten Strenge und der spätern Sentimentalität, Zerfahrenheit, Haltlosigkeit, Leidenschaftlichkeit; sie verklärten den früheren Ernst zu schöner Milde, der spätere Leichtsinn war noch durch Ernst und Gediegenheit ferne gehalten; plastische Schönheit, Ebenmaass, architektonischer Verstand in der Gruppirung, überall feiner Sinn für das rechte Maass, Grazie war ihnen eigenthümlich), Fr. Feo, den gewandten Perti, Giamb. Martini, Al. Pavona, Ant. Lotti, welcher der ruhmvollste Vertreter der venetianischen Schule im 18. Jhdt. ist, Gr. Ballabene, Fux, und vor allen der grosse Römer Pitoni.

Als um 1750 in Deutschland die Instrumentalmusik mit mächtiger Kraft und Fülle zu hoher Kunst sich zu heben begann, hatte vollends die letzte Stunde für den wahren kirchlichen harmonischen Gesang geschlagen, und wenig fruchtete es, dass noch Männer wie Martini, Valotti, Pavona, Vogler u. a. sich bemühten, einen kirchlichen Styl aufrecht zu erhalten sogar in den instrumentirten Kirchenstücken, geschweige in Gesangstücken, mit welchen man ganz und gar aufräumte, (Ausnahmen kamen allerdings vor in Deutschland sowohl als in Spanien und Italien, wo namentlich die sixtinische Capelle mit Ausschluss selbst der Orgel am Style a capella festhielt). Es gab in Deutschland bald keine Kirchenmusik mehr — ebensowenig als in andern

Ländern, nur Spanien verhielt sich conservativer, da dort auch die Oper gegen andere Länder weit zurückblieb.

Erst im Beginne des laufenden Jahrhunderts traten einzelne Männer hervor, welche die alten Meister wieder würdigten und aus den Archiven hervorholten, so der fromme und kunstreiche Casp. Ett zu München, welcher nachgehends selbst im alten Style einige Werke zu liefern versuchte. Einen Hauptanstoss zur Wiedererweckung der gefeierten Musik des 16. Jhdts. gab der König Ludwig I. von Baiern bei der Einrichtung der königlichen Allerheiligen-Hofcapelle, in welcher nur contrapunktische Werke zur Aufführung gelangen sollten. Tüchtig arbeitete auf diesem Felde dann weiter der langjährige Hofcapellmeister C. Aiblinger, die Hofcapläne Schmid und Hauber, welche mit Ett treu kämpften und stritten, hauptsächlich durch Sammlung und Aufführung alter Meisterwerke. Unterdessen kam Dr. Carl Proske, ein ausgezeichneter Musiker, nach Regensburg, welcher nun um Hebung der Kirchenmusik unvergängliche Verdienste sich errang, zweimal die Musikarchive der vorzüglichsten Städte Italiens durchforschte, Abschriften machte, eine reichhaltige Bibliothek alter Meisterwerke anlegte und zuletzt unter Autorität des Bischofs Valentin einen Jahrgang solcher Kirchenmusik unter dem Titel „Musica divina" in 4 bedeutenden Bänden mit Separatstimmen, dann einen „Selectus novus Missarum" veröffentlichte. Ihm zur Seite bemühete sich Joh. Georg Mettenleiter mit Ausführung dieser Werke in der alten Capelle zu Regensburg und lieferte selbst tüchtige Compositionen in diesem Genre, wie auch der tüchtige Domcapellmeister J. Schrems daselbst. Gleichzeitig veranstaltete der Domherr Steph. Lück in Trier eine Sammlung praktischer Kirchenstücke, und selbst Akatholiken erkannten den hohen Werth der alten Meisterwerke, so dass ihre Capellen und Akademien diese Musik pflegten (so der kgl. Domchor in Berlin, die kais. russische Hofcapelle in Petersburg etc.) und Ausgaben derselben veranstalteten. Nicht minder trugen ferner begeisterte Männer für die Hebung der katholischen Kirchenmusik, wie besonders für die Wiederaufnahme dieser Musikgattung durch anregende Schriften bei, so der berühmte Heidelberger Professor Thibaut, der Pastor Stein in Köln u. a. Durch solche langwierige Thätigkeit, oft von bittern Kämpfen und Mühen begleitet, blüht die kirchliche Gesangsmusik wieder schöner heran und hat in vielen Kirchen wieder Eingang und Pflege gefunden, und wir können hoffen, dass einem schönen Anfang auch ein fruchtreicher Fortgang des heil. Werkes folgen werde. Namen von Compositeuren, welche in neuester Zeit in dieser Gattung sich versuchen, anzuführen, halte ich noch nicht an der Zeit.

III. Geschichte der instrumentirten Kirchenmusik. Im Artikel „Instrumentalmusik" ist schon das Nöthige über die Nichtanwendung der Instrumente beim katholischen Gottesdienste in dem ersten Jahrtausend gesagt worden. In den folgenden Jahrhunderten finden wir wieder nur die Orgel in den Kirchen zugelassen, doch mehr oder minder ist ihr Gebrauch eingeschränkt; Honorius Augustod. (12. Jhdt.) schreibt: „Bei der heiligen Messe wenden wir Gesang an; bei den Hymnen und Lobgesängen (Sequenzen, Te Deum, Magnificat u. dgl.) wollen wir Gott auch mit der Orgel und mit Glocken dienen." Man scheint es noch lange für störend und ungeziemend gehalten zu haben, zu der Zeit, wo die höchsten Geheimnisse gefeiert, das heiligste Opfer vollzogen

wurden, andere als Menschenstimmen ertönen zu lassen. Freilich war die Orgel noch sehr unbeholfen; aber je mehr sie Verbesserungen erfuhr, ihr Ton angenehmer, ihre Mechanik handlicher, ihr Umfang grösser wurde, desto mehr Antheil gestattete man ihr an der kirchlichen Musik. Auch ihr Spiel vervollkommnete sich unter dem Einflusse der aufblühenden Harmonie, wie auch sie unzweifelhaft wieder auf diese rückwirkend war. In welcher Weise aber die Orgel gehandhabt wurde, lässt sich nicht so leicht bestimmen, da die ältesten bekannt gewordenenen Orgelstücke erst dem 16. Jhdt. angehören; in dieser Zeit und noch lange Zeit nachher war der Orgelstyl vom Vocalstyl in nichts nnterschieden. Man begleitete mit Orgelspiel die Gesangstücke, besonders die Choräle und als Viadana um 1600 mit seinen Concerti spirituali hervortrat, erschien bei den ein- oder zweistimmig ausgeführten (ursprünglich mehrstimmig componirten) und bei den monodisch gebildeten Gesängen die Orgel als ein nothwendiges, Füllung und Fundament gebendes Instrnment; auch bei vollständig mit Sängern besetztem Chore gab man die Orgel (Basso continuo) oft als Begleitung bei. Diess wurde alsbald so beliebt, dass um 1620 ein Gasp. Vincentius, Organist in Würzburg, das „Opus magnum mus." des Orlando Lasso (516 Nummern) vollständig mit einem Basso continuo versehen hatte, und in der Folgezeit wenige Werke zur Ausgabe gelangten, die nicht von einem „Basso ad organum accomodato" oder „Basso generali ad org.", (bei zwei und drei Chören) von „duplici" und „triplici Basso ad org. accomodato" begleitet gewesen wären. Ebenso nützlich erkannte man diess Instrument zur Ausfüllung von Zwischenpausen oder zur Einleitung zum Gesange (Praeludien etc.). Das Orgelspiel gewann mit dem Anfang des 16. Jhdts. einen sehr hohen Aufschwung, und da ihr ganzes Wesen sich mit dem kirchlichen Charakter leichter vertrug, durch hohen Ernst und Würde bei grosser Tonfülle wie kein anderes Instrument zu kirchlichem Dienste sich empfahl, so finden wir sie auch durch alle Jahrhunderte gleichsam als liturgisches Instrument ihren Platz in den Kirchen einnehmen. Gleichwohl nahmen sie einige Kirchen auch nicht an, wie z. B. die päbstliche Capelle bis auf den heutigen Tag. Dass Missbrauch an manchen Orten nicht ausblieb, wird Niemanden befremden; die Kirche hat ihn aber jederzeit gerügt, ohne den rechten Gebrauch der Orgel beim Gottesdienste zu verbieten. Die Verordnung des Concils von Trient (sess. 22.) lautet: „Von den Kirchen sollen ferne gehalten werden jene Musiken, bei denen, sei es durch das Orgelspiel, sei es im Gesange, etwas Leichtfertiges und Wollüstiges sich eingemischt finde." Und so betrafen und betreffen noch alle Stimmen, welche sich gegen das Orgelspiel in der katholischen Kirche erheben, nicht dieses an sich, sondern immer nnr die ärgerliche oder ungehörige Handhabung desselben.

Anders gestaltet sich die Sache bei den übrigen Instrumenten, diese hat die Kirche nie gebilliget, weil sie in ihnen nie eine Zierde des Hauses Gottes sehen konnte, vielmehr Störung, Hineintragung des weltlichen Wesens ins Heiligthum, und durch sie manch anderes Aergerniss veranlasst fand. Wir finden auch weder in den Schriften, noch in den Concilienbeschlüssen, noch in den auf uns gekommenen Musikwerken bis um die Mitte des 16. Jhdts. eine Andeutung, dass andere Instrumente als die Orgel für die Kirche benützt wurden. Nur sporadisch mögen solche Fälle vorgekommen sein, wie z. B. Gerson

(um 1400) meldet, dass er ausser der Orgel in einigen Kirchen auch eine Tuba, (Trompete oder Posaune), sehr selten aber tiefe Trompeten (bombardas) oder Schalmeien oder Krummhörner angewendet sah. Dass um die Zeit des beginnenden zweiten Jahrtausends die übrigen Instrumente für die Kirche als gänzlich untauglich befunden wurden, darf nicht wundern, da man einentheils noch strenge an den kirchlichen Vorschriften hielt und alle Neuerungen möglichst entfernt zu halten suchte, anderntheils aber auch die gewöhnlichen Instrumente ihrem ganzen Charakter nach für die Ehrwürdigkdit des Gottesdienstes nicht passten, indem ihr Gebrauch ein sehr weltlicher war, obwohl wir übrigens annehmen können, dass man zur Zeit der Troubadours und Ministrels sie fertig spielte und dass man sie, als die Stadt- und Kunstpfeifer und Thürmer sie in „ehrlichem Gewerbe“ trieben, auch regelrecht und kunstvoll d. h. dem dortmaligen Stande der musikalischen Ausbildung gemäss, handhabte, dass also in Bezug auf die Fertigkeit des Spiels kein Mangel sich zeigte. In mehreren Beziehungen lief ihnen aber die Orgel den Rang ab, welche einmal nur für die Kirche gehandhabt dem weltlichen Gebrauche ganz entzogen war, dann durch die Macht und Anmuth ihrer Töne, besonders bei eintretenden Verbesserungen (Register) durch Fülle der Harmonie sich empfahl, und das gebundene Spiel, das lange Anhalten des Tones und die Unmöglichkeit, schnelle weltlich klingende Figuren einzumischen, wie das Spiel keines andern Instrumentes der Heiligkeit und Würde des Gottesdienstes entsprach. Erst um die Mitte des 16. Jhdts., als der Musik allenthalben höhere und allseitige Pflege zugewendet wurde, tauchen Nachrichten über den Gebrauch einiger Instrumente in der Kirche in bestimmterer Form auf. 1565 verordnet das Concil von Cambray, dass bei einem gesungenen Credo weder O r g e l noch I n s t r u m e n t a l m u s i k zur Verwendung komme, ausser sie sei der Art, dass jedes Wort verstanden werden könne; bei denjenigen Stücken aber, welche zum Lobe Gottes gehören, z. B. Hymnen, Gloria, Sanctus, sei die Musik an ihrem Platze. Derlei Verordnungen waren aber, das darf man nicht übersehen, noch lange keine allgemeinen, d. h. für die ganze Kirche, sondern blos für einzelne Provinzen und Diöcesen geltende Verordnungen; die Kirche kennt für ihren Gottesdienst nur ihren Choral und lässt hin und wieder zur Erhöhung der Feierlichkeit mehrstimmigen Gesang und die Orgel zu. Auch das Concil von Trident redet nur von der O r g e l und von keinem andern Instrumente, und das Mailänder Concil 1575 und viele andere bestimmen, es solle n u r der Orgel eine Stelle in der Kirche eingeräumt werden, die F l ö t e n, H ö r n e r und die übrigen Instrumente sollen ausgeschlossen sein. — Einen wesentlichen Anstoss zur Einführung der Instrumente in die Kirche haben unzweifelhaft auch die grossen Capellen gegeben, welche kunstliebende Fürsten und Edle an ihren Höfen einrichteten und dahin nicht blos die besten Sänger, sondern auch vorzügliche Instrumentisten zogen. Das Titelblatt zum II. Theil des „Opus novum“ von Orl. Lasso zeigt die Abbildung der damals gebräuchlichen Instrumente: Clavichordium, Laute, 2 Chelys (eine grosse und kleine Geige), 2 Flöten, 2 Zinken und 2 Tubae (Trompeten), und der bald auf den Titeln erscheinende Beisatz „tum viva voce, tum cujusvis generis instrumentis“ weist auf ihre Ausführung durch Instrumente, sei es mit oder ohne Gesang, nicht blos ausser, sondern auch in der Kirche (dabei hatten die Instrumentisten keine eigens ausgeschriebenen Stimmen,

sondern spielten aus dem Singpart) hin. So veröffentlichte der Salzburger Capellmeister Hasenknopf „Sacrae cantiones (München, gedruckt bei Berg 1588) 5, 6, 8 et plurium vocum, tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu accomodissimae"; Johannes Croce 1607 zu Venedig Motetten zu 8 Stimmen „con ogni istromenti"; Max Stadelmayr, k. k. Capellmeister, Magnificat und Psalmen mit Instrumenten. Bernard Borlasca, churfürstlich bairischer Capellmeister beschreibt uns in der Vorrede zu seiner „Scala Jacob" (Venedig 1616) sogar die Einrichtuug eines instrumentirten Doppelchors: „In den ersten Chor sind die vier Hauptstimmen mit dem Sopran (Eunuchen oder Falsetisten) zu stellen mit Begleitung von Saiteninstrumenten, als Viola a braccia, Gamba, arpona, lyra, wie es der Brauch ist in der bairischen Hofcapelle, wo man eine grosse Anzahl Instrumente jeder Gattung hat. Den zweiten Chor bildet dieselbe Art Singstimmen, aber zu ihnen treten andere Instrumente, wie Cornett, Pausaune (Trompona bene temperata) mit einer Violine." Den Meistern an fürstlichen Höfen standen eben ansehnliche Orchester zu Gebote, welche man auch für die Kirche ausnutzen wollte, so dem Orlando Lasso zu München neben 60 Sängern 30 Instrumentisten, Cl. Monteverde zu Venedig verfügte über ein Orchester von 33 Instrumenten; kleinere Chöre mussten sich, wollten sie Instr.-Musik haben, mit der Orgel begnügen, für welche sich der Organist das Stück in Tabulatur schrieb und die Sänger Note für Note begleitete oder (nach 1600) einen „Basso continuo" sich aussetzte; gebrauchten sie Instrumente, so waren es im allgemeinen nur die Posaunen, auf welchen sich alle Töne der Scala leicht und rein blasen liessen, dann noch die Zinken oder Trompeten, weniger die Saiteninstrumente, welche man für die Kirche viel zu schwach und weichlich hielt; Posaunen blieben auch noch später neben der Orgel ein beliebtes Begleitungsmittel. In Spanien bediente man sich sehr gerne der Harfe, deren Gebrauch sich in der Cathedrale von Pampeluna noch erhalten hat.

Mit dem Beginne des 18. Jhdts. machte der Gebrauch der Instrumente auf den Kirchenchören einen bedeutenden Fortschritt. Unzweifelhaft trug die neapolitanische Schule viel dazu bei, welche ihre Kirchenwerke häufig mit Instrumenten versah, insbesondere nachdem Al. Scarlatti ein proportionirt zusammengestelltes Orchester, wie es nie vorher der Fall war, eingeführt hatte, das in Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen und 2 Hörnern bestand, nnd wodurch er den Grund zur Vervollkommnung und Verselbständigung der Instrumentalmusik legte. Seit dieser Zeit ungefähr mehren sich die instrumentirten Kirchenstücke, welche auch in ihren Gasangpartien immer mehr einen weltlichen Charakter annehmen, und drängen den reinen Gesang zurück. Nur die bessern Meister halten noch am alten Kirchenstyle fest, obwohl es auch ihnen nur seltner gelingt, den ehrwürdigen Ton, der die Werke eines Palästrina, Vittoria, Hasler u. a. adelt, zu finden und der Musik den Charakter der lebensvollen Gläubigkeit und Innigkeit aufzuprägen. So sehr der Weg, welchen die Instrumentalmusik betreten hatte, sie zu hoher Ansbildung und Vollkommenheit zu führen geeignet war, so unheilvoll ward er für die Kirche, da die Tonsetzer für weltliche Musik gewöhnlich auch Directoren und Componisten für die Kirchenchöre waren; zwei sich so widersprechende Elemente, wie Bühnen- und Kirchenmusik, können aber nicht von einer Person besorgt werden, ohne dass eines von

beiden benachtheiligt wird und dasjenige, welches mehr den Sinnen schmeichelt, die Oberhand behält. So kam es, dass die weltlichen Formen in der Kirchenmusik sich geltend machten und der leidenschaftliche und rein individuelle Ausdruck als das höchste gepriesen ward. Und wenn auch bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus den Singstimmen noch ein Vorrang gelassen wurde und das Instrumentale noch eine untergeordnete Stellung beibehielt, so trug sich doch die instrumentale Beweglichkeit auf die Singstimmen über und that der Würde und dem Ernste des Gottesdienstes grossen Abbruch; als Beispiel mögen die Werke eines Brixi gelten. Den Componisten, welche über der weltlicheu Musik das Verständniss heiliger Musik eingebüsst hatten, lag zudem oft nur daran, einem „praktischen Bedürfnisse" abzuhelfen, ohne weitere Rücksicht auf den kirchlichen Geist. Nach Seb. Bach, dem Wendepunkt zwischen der alten und neuen Zeit, verselbständigte sich die Instrumentalmusik immer mehr und es trat die Herrschaft der Melodie und die durch die Homophonie bedingte freiere Weise individuellen Ausdruckes stärker als je hervor. Die Kirchenwerke sanken nach und nach neben den Solosätzen und Fugen fast zu blossen Intrumentalwerken über einem wenig oder nichtssagenden höchst simplen Gerüste der Singstimmen herab; selbst bei den genialeren Tonsetzern ward dieser Mangel oft fühlbar (Naumann, Haydn, Mozart, Jomelli u. a.) Bei den Deutschen reifte der Instrumentalstyl durch Joseph Haydn und W. Mozart der Vollendung entgegen und erreichte in Beethoven den Gipfel der Vollkommenheit; nebenbei tauchten auch, wie in Italien der Bravourgesang sich hob, in den andern Ländern Virtuosen des Instrumentalspieles auf, kurz die Musik erfreute sich einer höchsten Pflege, Vervollkommnung und Veredlung. So sehr diess alles seine Berechtigung für die Bühne, die Kammer und den Concertsaal hatte, so ungehörig es aber für das Haus Gottes erscheinen musste, wo man nicht mit einschmeichelnden Melodien und Harmonien die Ohren kitzeln, mit scharfen und hinreissenden Rhythmen die Leidenschaften erregen, mit Künsten auf das Lob des „Publikums" speculiren soll, — man trug all die weltlichen Vorzüge auch auf die Kirchenmusik über. Wie man schon frühzeitig das seelenvolle Spiel des Violinvirtuosen Corelli († 1713) in einigen Kirchen Roms zu hören wünschte, so ward auch bei den Deutschen ein ähnliches Begehren wach, die Kunst ihrer grossen Meister, — die allerdings sehr gross waren in weltlicher Musik, — im Hause Gottes zu vernehmen, d. h. den alten Styl, die kirchlichen Weisen zurückzusetzen, dem weltlichen Style und der Bravour Platz zu bieten und dem Orchestralen das Uebergewicht über dem Vocalen zu gestatten. So trugen J. Haydn und Mozart ihre hohe weltliche Kunst auf ihre Kirchenwerke über; ersterer stattet seine Messen mit der vollen von ihm erfundenen Pracht des Orchesters aus und ergeht sich mit seiner ganzen lebensfreudigen Natürlichkeit im Heiligthume; des letzteren universelles Genie wäre geeignet gewesen, auch das Kirchliche in origineller Weise anzufassen und darin gross zn werden, wenn er Zeit und Ruhe genug gefunden hätte, für die Kirche ernstlich genug zu denken. Beide wurden der Ausgangspunkt der neueren verweltlichten Kirchenmusik, welche durch den am Anfang dieses Jahrhunderts bewunderten Rossini-Styl zur vollen Erbärmlichkeit herabgedrückt wurde. Edler dachten noch viele Compositeure und suchten die Kirchenmusik auf höherer Stufe zu erhalten (Cherubini, Vogler, Stadler, Eybler u. a.), aber auch sie

konnten den Verfall nicht hemmen. Beethoven lieferte inhaltschwere, tiefsinnige Messen voll des edelsten Geistes — sie sind unübertreffliche musikalische — leider aber nicht kirchliche Kunstwerke, sie ermangeln der leidenschaftslosen, demüthigen, friedreichen Frömmigkeit; Ausdruck der Heftigkeit, Steigerung jeglichen Gefühles bis auf die Spitze ist nicht das Wesen der Kirchenmusik. Verloren war die Glaubensfestigkeit und jegliche Kenntniss des kirchlichen Willens in der Richtung des Musikalischen; jeder Tonsetzer wollte nach privater Anschauung verbessern — darum konnte selten einer das Rechte treffen; der eine sah in Haydn, der andere in Beethoven das Ideal, der andere suchte es in einem Mischmasch zwischen Altem und Neuem — und wenn wir die einfache Kraft einer Palästrina-Messe dagegen halten, so bleibt uns unendlich viel für unsere gegenwärtige instrumentirte Kirchenmusik zu wünschen übrig. Wer wird den Stein der Weisen entdecken?

Von den bessern Meistern seit Beethoven nennen wir: Aiblinger, Drobisch, Ett, Greith C., Hahn B., Horak, Hummel, Kirms, Mettenleiter B., Rotter, Schnabel J. u. a. m. Unserer Zeit thut es noth, dass sie die alten Meister recht zur Hand nehme und sie studire und aufführe; daraus wird sie bei weitem mehr Belehrung und Erkenntniss schöpfen und durch ihre Ideen befruchtet auch mit Gottes Hülfe den Weg finden zu einer Harmonie und Instrumentation, welche das Wesen der wahren Kirchenmusik nicht beeinträchtiget.

Kirchensprache. Die Sprache, welcher sich die röm.-kath.Kirche in ihrer gesammten Liturgie bedient, ist die lateinische, wie sie es in ihr allezeit war. Gewichtige Gründe veranlassen die Kirche an dieser Sprache festzuhalten. Bei der grossen Verschiedenheit der Sprachen in der Welt und bei der beständigen Veränderlichkeit der lebenden Sprachen würde nicht selten die Gleichheit des Sinnes und somit die Einheit der Kirche verletzt werden. Ohne Gleichheit der Sprache wäre es für einen Priester nur zu häufig unmöglich, die hl. Geheimnisse zu feiern; und die liturgischen Gebete u. dgl. bedürfen ebenso einer unveränderlichen, todten Sprache, weil sie der correcte Ausdruck des Glaubens sind; diese allein vermag die nöthige Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks zu geben und feste Dauer zu verbürgen. Die Sprache des Gottesdienstes ist heilig, sie wird es aber desto mehr, je ferner sie dem täglichen Gebrauche steht. Das heilige Opfer ist dann auch keine Predigt oder Christenlehre, sondern ausschliesslich Dienst Gottes. Und an diesem nimmt der Glänbige vollen Antheil, wenn er den Sinn der heiligen Handlung versteht und seine Meinung mit dem Priester macht; auch stehen ihm Bücher genug zu Gebote, um alles auch in seiner Muttersprache lesen zu können. Das Concil von Trident hat darum den Gebrauch der Landessprache bei den heiligen Gottesdiensten verboten, und die Entscheidung der S. R. C. geht dahin, dass Gsänge in der Landessprache weder bei Hochämtern, noch bei ausgesetztem Allerheiligsten, noch bei Prozessionen mit demselben gebraucht werden dürfen. Die Bestimmung, welche Gesänge mit (bei nns) deutschem Texte und wann sie benützt werden können, liegt in der Competenz der Bischöfe. — Der kirchliche Tonsetzer und Sänger bedarf vorzüglich auch des Verständnisses des kirchlichen Textes und muss sich dasselbe, wenn er der lateinischen Sprache unkundig ist, auf irgend eine Weise aneignen. Hiebei sei empfohlen die „Fassliche und praktische Grammatik der katholischen Kirchensprache. Für Chorregenten, Lehrer,

Laienbrüder und Ordensfrauen. Von Dr. Dom Mettenleiter. Regensburg bei Bössenecker. 1865." — Möchten die sogenannten deutschen Messen bald von allen Chören verschwinden! — Ausführliches hierüber ist in dem trefflichen Werke: „Die Kunst im Dienste der Kirche," von G. Jakob. (Landshut, 1857) S. 167 u. ff. enthalten. (Vgl. Kirchenlied.)

Kirchentonarten, Kirchentöne, modi, toni, bezeichnen die Tonarten des ältern Tonsystems, welche sich in den christlichen Kirchengesängen herausgebildet hatten, im 17. Jhdt. durch Einführung des Chroma mancherlei Modificationen erlitten und nach und nach in 2 Tonarten dur und moll des neuen Tonsystems einschrumpften. Der Name Kirchentonarten ward ihnen gegeben zum Unterschiede von den neuen Tonarten, welche anfänglich nur für die weltliche Musik massgebend waren; sie finden ihre Anwendung blos in und für die Kirche, in welcher sie ihr reiches Leben bis auf den heutigen Tag bewahrt haben; auf ihnen ruhen sämmtliche liturgischen und rituellen Gesänge, und in ihnen componirten die alten Meister ihre unsterblichen kirchlichen Tonwerke.

Die Kirchentonarten finden ihren Ursprung nicht in einer blos äusserlichen Herübernahme des griechischen Tonsystems, sondern flossen aus den Gesangsweisen der christlichen Kirche selbst, welche sich selbständig und eigenthümlich entwickelten, wenn auch natürlich Anklänge und Einflüsse der griechischen Musik nicht fehlten.

S. Ambrosius suchte zuerst die vorhandenen christlichen Gesänge zu regeln und stellte zu diesem Zwecke ein eigenes Tonsystem mit 4 Tonarten, erbaut über den 4 Tönen des Tetrachordes d e f g auf, in welche er die damaligen Kirchengesänge einreihte. Da die Harmonie noch unbekannt war, so kann von Tonarten, wie sie sich später nach ihren harmonischen Beziehungen entfalteten, noch nicht die Rede sein, und es mögen diese Töne wohl vielmehr bestimmte Formeln gewesen sein, welche aus diesen Octavenreihen gebildet durch die Lage der Halbtöne u. dgl. eine unterscheidende Färbung erhielten. Sie hatten keine andere Namen, als: tonus primus, t. secundus, tertius, quartus. Die jetzt geläufigen Namen: tonus dorius, phrygius, lydius etc. stammen aus späterer Zeit (durch den Freiburger Professor Glarean wieder geläufig gemacht, nachdem sie ein paar Jahrhunderte ausser Gebrauch gewesen waren).

S. Gregor der Grosse, welcher die Kirchengesänge neu ordnete und verbesserte, fand deren schon viele, welche in den Raum der ambros. Tonarten sich nicht einreihen liessen, wesshalb er sich genöthigt sah, die bisherigen 4 Tonarten in der Weise zu erweitern, dass er ihnen 4 Nebentonarten beifügte, welche mit ihren Haupttönen zwar gleiche Finale behielten, aber ihre Bewegung nach oben und unten von derselben machten d. h. ihren Ambitus von der Unterquart der Finale bis zur Oberquart erstreckten, während die Haupt- oder authentischen Tonarten ihre Modulation zwischen der Finale und deren Oberoctav einschränkten. Im ganzen Mittelalter erkannte man nur acht Töne Modi, Tonarten an; später errichtete man auf allen Tonstufen der diatonischen Leiter Octavreihen und da eine auf der siebenten Stufe errichtete Reihe keine legitime Zusammensetzung oder Theilung in reine Quart oder Quint zulässt, verblieb man zuletzt bei 12 Tonarten, welche Glarean in seinem Dodecachordon siegreich verfochten hat. Ausgangspunkte dieser 12 Tonreihen sind die 6 Stufen der diatonischen

Leiter d, e, f, g, a, c, welche 6 authentische oder Haupttonreihen und 6 plagale oder Nebentonarten ergeben. Erstere werden von den alten Autoren auch principales oder magistri, letztere collaterales oder discipuli benannt.

Die 12 Kirchentonarten sind:

Anthentisch:	Plagal:
I. dorisch: **d** e⌒f g a h⌒c d.	II. hypodorisch: a h⌒c **d** e⌒f g a.
III. phrygisch: **e**⌒f g a h⌒c d e.	IV. hypophrygisch: h⌒c d **e** f g a h⌒c.
V. lydisch: **f** g a h⌒c d e⌒f.	VI. hypolydich: c d e⌒**f** g a h⌒c.
VII. mixolydisch: **g** a h⌒c d e⌒f g.	VIII. hypomixolydisch: d e⌒f **g** a h c⌒d.
IX. äolisch: **a** h⌒c d e⌒f g a.	X. hypoäolisch: e⌒f g **a** h⌒c d e.
XI. jonisch: **c** d e⌒f g a h⌒c.	XII. hypojonisch: g a h⌒**c** d e⌒f g.

Mehrere dieser Tonarten scheinen dem äussern Anblicke nach gleich zu sein, z. B der I. und VIII., sind aber doch ihrem Wesen nach verschieden; denn beim I. Ton ist die Finale d, beim VIII. g; ersterer ist authentisch, letzterer plagal, die Quarten- und Quintenzusammensetzung in beiden gerade entgegengesetzt; ihre ganze melodische Gliederung wird dadurch eine ganz verschiedene, was sich auch noch in der Dominate, dem nach der Finale am meisten vorherrschenden Tone, — welcher beim I. a, beim VIII. c ist, zeigt. Um zu erkennen, zu welcher Tonart eine Choralmelodie gehört, (selten ist in den Choralbüchern die Tonart eines Gesanges beigefügt; bei den Antiphonen ist sie leicht aus dem angefügten Psalmausgang zu ersehen, wobei häufig der Psalm- oder Kirchenton durch eine Nummer näher bezeichnet ist,) sind folgende Merkmale zu beachten:

1. Der Ambitus, Umfang, welcher bei jedem Ton nur eine Octav — bei einigen Tonarten erweitert er sich um einen oder zwei Töne — ausmacht, aber bei gleicher Finale, jenachdem plagal oder authentisch eine verschiedene Klanghöhe hat;

2. die Finale, der Schlusston, welcher beim I. und II. **d**, beim III und IV. **e**, beim V. und VI. **f**, beim VII. und VIII. **g**, beim IX. und X. **a** und beim XI. und XII. **c** ist;

3. die Dominante, welche nicht wie beim neuern Tonsystem jederzeit die 5. Stufe über dem Grundton, sondern den nach der Finale, dem Haupttone, am meistem hervortretenden und sich geltend machenden Ton bezeichnet. So ist **a** die Dominante für den I. IV. u. VI. Ton, **f** für den II., **e** für den IX. und XII., **d** für den VII., **c** für den III. V. VIII. und X., **g** für den XI. Ton. Das Intervall, welches die Finale mit der Dominant bildet, heisst wegen seiner öftern Wiederkehr auch Repercussio, Wiederschlag.

4. Die aus dem 12. und 13. Jhdt. stammende Theilung der Octav in Quint und Quart bei den authentischen Tonarten, und in Quart und Qnint bei den plagalen, mag auch noch, wenn die andern Merkmale keine Gewissheit geben, entscheidend sein.

Nicht immer durchschreiten die Gesänge den ganzen Ambitus ihrer Tonart (tonus imperfectus); oft auch überschreiten sie denselben (t. plusquamperfectus oder abundans), wie z. B. der I. Ton häufig das c unter der Finale nimmt, oder der III. bis zur Terz unter den Schlusston absteigt; manchmal überschreiten sie ihren natürlichen Umfang um mehr als einen Ton, so dass der Plagalton mit dem authentischen gemischt erscheint (t. mixtus), oder sie moduliren in einen fremden Ton (t. commixtus); einige Gesänge schliessen selbst

27*

in einem andern als dem regelmässigen Finalton (t. irregularis) gegenüber denjenigen, welche ihre Finale beobachten und toni regulares genannt werden. Alles diess muss in Betracht gezogen werden, wenn es sich um die Bestimmung der Tonart einer Choralmelodie handelt.

Die Kirchentonarten, auf rein diatonischer Basis beruhend, verschmähen bei regelrechter Behandlung jede Alteration der Töne durch ♯ oder ♭; ausgenommen ist nur das Zutreffen des Triton, der übermässigen Quart (f—h, h—f), wo das h in b verwandelt werden muss. Die Transpositionen, wodurch eine Tonreihe durch Anwendung des b um eine Quart höher gesetzt wird, so wie andere Transpositionen durch Vorzeichnung von ♯ oder ♭ ♭ sind nicht hieher zu rechnen, da sie keine Alteration, Aenderung der Verhältnisse einer Tonart begründen.

Da mit der Entwicklung der Harmonie und der harmon. Behandlung dieser Tonarten sich besonders in den Cadenzen Fälle ergaben, wo die Gesetze der Harmonie die Alteration einiger Töne forderten, so bestimmte man näher, welche im Allgemeinen einer Erhöhung oder Erniedrigung fähigen Töne in einer bestimmten Tonart nicht alterirt werden können, ohne die Tonart selbst zu zerstören. Diese Töne, welche wesentliche oder charakteristische Töne heissen, sind: im Dorischen **h** und **f**, im Phrygischen **f**, im Lydischen **h**, im Mixolydischen **h** und **f**, im Aeolischen **c** und **f**; im Jonischen **h** als grosse Septime und **c**. Das h erlitt nur beim Triton eine Aenderung; sonst erhöhte man oft z. B. im Dorischen das c in cis, im Phrygischen das g in gis, allerdings nur bei Cadenzen. Man findet jedoch auch Chorallehrbücher aus dem 17. und 18. Jahrhundert und Choralbücher aus der neuesten Zeit, welche solche Alterationen bei allen Cadenzen im unbegleiteten Choralgesang einsetzen, was aber dem Ernste und der Würde desselben unzweifelhaft grossen Eintrag thut.

Einige Bemerkungen über das Wesen und die Eigenschaften der einzelnen Kirchentöne, sowie ihre harmonischen Beziehungen mögen diesen Artikel vervollständigen.

I. und II. Tonart, Dorisch; sie ist der äolischen Tonart, welche sich auf ihrer Quinte aufbaut, am nächsten verwandt und weicht in sie häufig aus; wegen der gleichen Charakteristiken f und h, welcher letztere Ton öfters in b verwandelt werden muss, verbindet sie sich auch mit der mixolydischen; nach dem jonischen, welches seltner anklingt, drängt die grosse Sext h, und das Lydische auf ihrer Terz gründend steht ihr auch sehr nahe. Da diese Tonart, in ihrer authentischen Art, sehr nach der Quint strebt und dieses Intervall oft gleich Anfangs und in der Mitte hören lässt, gewinnt ihr Charakter, der wegen des weichen Dreiklangs etwas trübe erscheint, einen Aufschwung, zumal auch die helleren, freudigeren Dreiklänge des verwandten mixolydischen und jonischen ihn tröstend, erheiternd, ermuthigend machen. Namentlich der I. Ton schreitet würdevoll und ernst, reich an Melodie dahin und ist der wahre Ton für feierliche, freudigernste Andacht; darum findet er so häufige Anwendung sowohl bei ernsten als bei freudigen Ereignissen. Der II., dorisch plagal, spricht gemäss seiner tieferen Lage, und da er schon in der kleinen Terz ober der Finale seine Dominante erreicht, vielmehr tiefe Trauer, Schmerz gepaart

mit Gottvertrauen, und auch Verlangen nach den himmlischen Dingen aus.

III. und IV. Phrygisch. Seine harmonischen Beziehungen sind vornemlich abwärts gerichtet, weil es auf der Oberdominante nur das harmonisch entwicklungsfähige h findet; darum verbindet es sich mit dem Aeolischen (auf seiner Unterdominante) zumeist, welches durch Anwendung des ♭ das Phrygische auf seinem eigenen Grundton darzustellen im Stande ist. Auch das Jonische ist ihm sehr verwandt und manchmal verbindet es sich auch mit dem Dorischen. Da ihm kleine Terz und kleine Septime eigen ist und es keinen Dominantaccord bilden kann, so entbehrt das Phrygische eines vollkommenen Schlusses. Abweichend von den andern Tönen beginnt der III. Ton gewöhnlich in einem andern als dem ihn kennzeichnenden Finalton und lässt die Tonart zu Anfang noch in grosser Unbestimmtheit; unter die Finale steigt es manchmal noch bis c. Eigenthümlich sind ihm auch grosse Intervallenschritte, welche den Ausdruck starker Gemüthsbewegungen geben. Seine ganze Melodiebildung hat etwas Geheimnissvolles, das sich eher fühlen als beschreiben lässt, wozu der kleine Secundenschritt und das oft rasche Aufstreben zur kleinen Sext u. dgl. das Seinige beiträgt. Eignet sich der IV. Ton im Allgemeinen mehr für sanfte, klagende, wehmüthige Stimmung, so drückt der III. Ton tiefe Bedürftigkeit, Zerknirschung an sich aus, aber neubelebend, erfrischend, erhellend tritt das Jonische hinzu; „tiefer Zerknirschung steht himmlischer Trost am nächsten." Nicht blos Busspsalmen, sondern auch feierliche Lobgesänge sind im phrygischen Ton (authentisch) componirt, so das herrliche „Pange lingua", dessen Melodie so sanft, so eindringend und zugleich so breit gehalten und feierlich ist; das ausgezeichnete Praeconium paschale „Exultet", das „Te Deum laudamus," welches den III. und IV. Ton in sich vereinigt.

V. und VI. Lydisch — eine harmonisch arme Tonart, da ihr die Modulation nach der Unterdominante versagt ist, die Harmonie ihrer Oberdominante (jonisch c) aber in ihren Verhältnissen fast ganz gleich sich bildet, indem die durch den Triton hervorgerufene Alteration des h in b sie mit dem Jonischen identificirt. Unrecht aber ist es, wenn in neuerer Zeit allen lydischen Gesängen ein ♭ als allgemein gültige Vorzeichnung an die Spitze gesetzt wurde, die Alten fertigten genug Melodien, welche den Beweis liefern, dass das h beim V. Ton recht gut bestehen kann und gerade dieser Ton, welcher nach dem hellen Jonischen hinleitet, trägt dazu bei, dem V. Ton einen jubelnden, triumphirenden Ausdruck zu verleihen, welchen der kühne Aufschwung durch die Töne des grossen Dreiklangs zur dominirenden Quint (f a c) noch steigert. In die mittlere Stimmhöhe gestellt, bei seltener Anwendung von Halbtönen bewahrt sich dieser Ton eine gewisse freudige Energie und er findet auch seine Anwendung zum Ausdruck freudiger, jubelnder Stimmung z. B. „Christe sanctorum decus angelorum," „Laetare" (Introitus) etc. Der VI. Ton, welcher um eine Quart tiefer, aber zur Dominante blos eine Terz aufwärts steigt, und des Halbtons e-f sich häufiger bedient, behält zwar das Melodiöse des Lydischen bei, aber athmet mehr sanfte Ruhe und Salbung und eignet sich mehr für stille Herzensandacht. Das „Ave Regina" verläuft blos in den obern Regionen des VI. Tons und kömmt daher dem Charakter seines authent. Tons sehr nahe.

VII. und VIII. Ton, Mixolydisch. Ausgezeichnet durch grosse Terz und kleine Septime, ist er zu einem vollständigen Schlusse mittelst eines Dominant(septimen)accordes nicht fähig, sondern macht ihn durch seinen Unterdominantenaccord; sonderbarer Weise nennt diesen Schluss die neuere Musik „Kirchenschluss," als ob dies der einzige, den kirchlichen Tönen eignende Schluss wäre. Das Mixolydische erscheint als eine Emanation des Jonischen, stets von ihm abhängig, auf diess sich zurückbeziehend; nächst der Verbindung mit dem Jonischen neigt es sich auch zum Dorischen, mit welchem es gleiche wesentliche Töne hat. Die Meister des 16. Jhdts. stellten auch Jonisch auf g dar mit Anwendung von fis, liessen aber jederzeit vor dem Schlusse das f noch deutlich hören. Grundzug des authentischen Tones ist Erhebung: da aber das Aufschweben aus dem Jonischen nicht zu eigener abgeschlossener Bestimmtheit gelangt und darum einen weniger feurigen, mehr geistigen Aufschwung nimmt, so führt der darin gemischte Zug von Wehmuth und hl. Sehnsucht in die Sphären heiligen kirchlichen Ernstes. Die Melodien des VII. Tones zeichnen sich durch Lebendigkeit, Glanz, Wohlklang und Mannigfaltigkeit der Bewegung aus, sie finden ihre Anwendung zu lyrischem, zartem oder mystischem kräftigen Ausdruck. Milder und zarter gestaltet sich die Vermischung des VII. mit dem VIII. Ton, wie im „Lauda Sion." Der Plagalton (VIII.) benützt oft die Quinte oberhalb seiner Finale und nimmt dadurch Theil an dem Glanz und der Kraft des VII. Tons, welche durch die untere Quart mit Milde und sanfterem Wesen gemischt wird. Zeigt er daneben auch männlichen Ernst, so kann sein Charakter modificirt werden, je nachdem die Melodie mehr in den obern Tönen der Leiter oder in den untern sich hält. Da er in Folge seines Baues fast allen Stimmungen angemessen sein kann, fand er auch sehr häufige Verwendung, und hierin mag auch der Grund liegen, dass die Alten ihm das Epitheton „perfectus, vollkommen" beilegten.

IX. und X. Aeolsch. Seine wesentlichen unveränderlichen Töne sind h, c und f, welche ihn nach dem Phrygischen und Jonischen hinleiten; namentlich verbindet er sich gerne mit ersterem, welches ihm eine höhere kirchliche Weihe aufdrückt. Häufig begnügt er sich mit Halbschlüssen auf der Dominante. Meistens bewegen sich die äolischen Melodien in plagalischer Haltung, was dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Charakter verleiht, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominaute mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemindert wird. Sanft, weich, elegisch ist aber mehr die reine authentische Weise.

XI. und XII. Jonisch, ganz mit unserer C-dur-Tonleiter übereinstimmend, modulirt gern, um nicht wieder einer harten Tonleiter auf G mixolyd. und F lyd. zu begegnen, welche Modulation den Alten zu wenig erhebend erschien, nach E phrygisch und A äolisch, auf welchen Stufen es auch oft unvollkommene Cadenzen macht. In den einfachen Choralgesängen kommt es seltener vor und dann gewöhnlich in genus molle, auf F (mit ♭) transponirt, häufiger aber in den harmonisch gearbeiteten Kirchenstücken. Der Charakter des Jonischen ist freudig, heiter, muthig.

Ist auch der Charakter jeder einzelnen Tonart nur im Allgemeinen zu bestimmen, so ist doch gewiss, dass sich jede einzelne von der andern in dieser Beziehung durch ihr inneres Wesen bestimmt unter-

scheidet, wie in der neuern Musik die beiden Tongeschlechter dur und moll.

Zum Schlusse geben wir die Charakteristik nach Guido von Arezzo und Cardinal Bona:

Ersterer fasst sie in einem Verse also:

> Omnibus est primus, sed et alter tristibus aptus,
> Tertius iratus; quartus dicitur fieri blandus.
> Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
> Septimus est juvenum (er erheischt jugendliche Kraft und helltönende Stimmhöhe), sed postremus sapientum (der Bedächtigen).

Bei Card. Bona heisst

der I. Ton foecundus, modestus, severus;
„ II. „ gravis;
„ III. „ animosus, promptus (mysticus);
„ IV. „ compunctivus, blandus, attractivus, (harmonicus);
„ V. „ delectabilis, laetus, jubilans;
„ VI. „ devotus, suavis;
„ VII. „ sublimis, majestate plenus, (angelicus);
„ VIII. „ universalis, narrativis; (perfectus).

Treffliche Anleitungen für die Kirchentöne geben: C. v. Winterfeld, „Joh. Gabrieli und sein Zeitalter" Berlin 1834. Schlesinger. II Theile und Notenheft; B. Marx, „die Lehre von der musikalischen Composition." Leipzig 1842 bei Breitkopf und Härtel, I. Bd.; Antony, „Lehrbuch des gregor. Kirchengesanges." Münster 1829 bei Coppenrath; Haberl, „Magister choralis." Regensburg 1866 (2. Auflage); Wollersheim, „Lehrbuch des gregor. Choralgesanges." Paderborn 1865 (3. Auflage), letzteres jedoch mit manchem Vorbehalte; u. a. m.

Kircher, Athanasius, ein gelehrter Jesuit, geb. zu Geiss im Fuldaischen am 2. Mai 1602. Betrieb mit Eifer von Jugend auf Physik, Mathematik, orientalische Sprachenkunde und Musik, letztere sowohl speculativ als praktisch. Nachdem er eine Zeit lang zu Würzburg Physik und Mathematik docirt hatte, ging er nach Avignon und von da nach Rom, wo er seine meisten Schriften herausgab, zu grossem Ansehen gelangte und am 30. Oct. 1680 starb. Unter seinen Werken handeln von der Musik: „Musurgia universalis," Rom 1650, 2 Foliobände; „Oedipus aegyptiacus," Rom 1652—54, 3 Bände; „Phonurgia nova," Kemptem 1673. Seine Schriften sind aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen, da er auch viel Wunderliches und Absurdes aufgenommen hat.

Kirms, Carl Ferdinand, geb. zu Dresden den 20. Dec. 1824, wurde in seinem 4. Lebensjahre in Folge einer Augenentzündung blind. Von 1832—41 Zögling des k. Blindeninstitutes zu Dresden, in den letzten Jahren seines dortigen Aufenthaltes zugleich Musiklehrer und Dirigent eines Musikchors seiner Mitzöglinge, bildete er da seine musikalischen Anlagen und sein Compositionstalent unter den besten Lehrern aus und gewann eine hohe Fertigkeit im Spiel des Violoncell, der Violin, Orgel, Clavier u. a. Nach seinem Austritte aus dem Institute machte er Kunstreisen durch Franken, Schwaben und Oestreich. Von 1848 an hielt er sich zu Donauwörth auf, wo er, bei seinem unregelmässigen Lebenswandel in grosse Verlegenheit gerathen, endlich

das Mitleid des dortigen Beneficianten und Chorregenten P. Rampis gewann, der ihn in sein Haus aufnahm und auf seine sittliche Umgestaltung vortheilhaft einwirkte. Von da an (1852) datirt sich namentlich die Entwicklung seines Genius im Gebiete der Composition, von da an begann für ihn mit einem regelmässigen Leben ein planmässiges Arbeiten und auch das Verständniss und die richtige Auffassung des kirchlichen Lebens und der kirchlichen Texte, zugleich mit dem Unterrichte im katholischen Glauben, nachdem er wiederholt um Aufnahme in die Kirche gebeten. Nahe daran, das kathol. Glaubensbekenntniss öffentlich abzulegen, ereilte ihn plötzlich der Tod am 9. März 1854. — Als Componist leistete er Erstaunliches und arbeitete mit ungeheurer Leichtigkeit. Sein ganzer musikalischer Nachlass ging durch Kauf auf Rampis über und besteht überhaupt in 25 Manuscripten Kirchenmusik, darunter 1 Te Deum, 2 Miserere (das eine 3stimmig), Oelbergandacht, 2 Litaneien, 2 kleine 3stimmige Messen, Requiem nebst Libera, Vesper in Es, Gradualien und Offertorien; dann Lieder und einige Instrumentalsätze. In Druck veröffentlichte Rampis 3 Messen (in C, F und Es), Vesper in D; Studien für Violin (Berlin, Damköhler); ferners mehrere Lieder und kleinere Kirchenstücke, unter diesen „Gradualien für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres" u. a. m. Alle Kirchenmusiken wurden unter Mitwirkung seines Freundes und Wohlthäters entworfen und componirt. Sie sind durchweg im neuen Style gehalten und wollen nur „dazu beitragen, um allmälig einen Uebergang zu bilden und vorzubereiten auf den strengen Ernst der alten Contrapunktisten und des röm. Chorals."

Kirnberger, Joh. Philipp, Theoretiker und Contrapunktist, geb. den 24. April 1721 zu Saalfeld bei Rudolstadt. In Sondershausen bildete er sich zum geschickten Violin- und Orgelspieler aus, 1739 ging er nach Leipzig und genoss 2 Jahre lang den Unterricht Seb. Bach's. Nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Polen kam er in die Berliner Hofcapelle und erhielt durch Graun's Vermittlung die Capellmeisterstelle bei der Prinzessin Amalie. Er starb daselbst am 27. Juli 1783. Als Tonsetzer war Kirnberger äusserst trocken und steif, mehr Ruhm ärntete er als theoretischer Schriftsteller. 1774—76 veröffentlichte er „Die Kunst des reinen Satzes," 2 Theile; 1781 „Grundsätze des Generalbasses"; „Anleitung zur Singcomposition" 1782 u. a. Zu bedauern ist, dass es der Darstellung seiner Ideen oft an der nöthigen Klarheit mangelt. Die unter Kirnberger's Namen coursirenden „Die wahren Grundsätze der Harmonie" Berlin 1773, sowie die meisten musikalischen Artikel in Sulzer's „Theorie der schönen Künste" sind von seinem Schüler, dem Capellmeister J. A. P. Schulz.

Klein, Bernhard, einer der bedeutenderen Componisten des 19. Jhdts., namentlich im Fache der Kirchenmusik, geb den 9 März 1793 zu Cöln, genoss seit 1812 etliche Jahre den Rath und gelegentlichen Unterricht Cherubini's in Paris und sah sich fleissig in den Musikschätzen des Conversatoriums um. In seine Vaterstadt zurückgekehrt übernahm er die Leitung des Domchors und des damit verbundenen Musikinstitutes, ward mit Thibeaut zu Heidelberg und durch diesen mit den italienischen Meisterwerken der Tonkunst bekannt und bildete sich 1819 in Berlin vollends aus. Hier nahm er bald seinen bleibenden Wohnsitz und ward an der damals begründeten Organistenschule als Lehrer des Generalbasses und Contrapunktes, sowie als Musikdirector und Gesanglehrer an der Universität angestellt. Er starb am 9. Sept.

1832. — Von seinen Compositionen seien genannt: eine Messe in D, ein 6stimmiges Magnificat, 8 Hefte Psalmen, Hymnen nnd Motetten für Männerstimmen, einige Oratorien („Dido“, „Jephta“, „David“) u. a. m. In seinen Arbeiten herrscht eine höchst edle Gesinnung nnd poetisch gehobene Auffassung und Anschauung nebst freier Beherrschung und wissenschaftlicher Vollendung auch der schwierigsten musikalischen Formen, aber seine Gedanken haben nicht immer einen absoluten musikalischen Werth und hinreichende Eigenthümlichkeit und Frische der Erfindung.

Klingenstein, Bernhard, um 1600 Musikdirector zu Augsburg, gehört unter die bessern Componisten seiner Zeit. Von seinen Werken sind gedruckt: „Trinodiarum sacr. Pars I.“ Dillingen 1605; „Symphoniarum, Pars I. 1, 2, 3—8 voc.“ München 1607; „Rosetum Marianum, 33 Lobgesänge für 3 Stimmen“, Mainz 1609.

Knecht, Justin Heinrich, berühmter Orgelspieler, bedeutender Theoretiker und verdienter Componist, geb. den 30. Sept. 1752 zu Biberach in Schwaben, beschäftigte sich neben seinen wissenschaftlichen Studien als Jüngling schon viel mit Musik, nicht blos praktischer, sondern auch theoretischer. Einige Zeit versah er das Amt eines Organisten und Musikdirectors in seiner Vaterstadt, bis er 1807 als Capellmeister nach Stuttgart berufen wurde. Später kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, wo er am 1. Dec. 1817 starb. Er componirte Vieles im kirchlichen und weltlichen Fache; von seinen theoretischen Schriften seien erwähnt: „Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses“, Stuttgart und Augsburg 1792—1798; „Theoretisch-praktische Generalbassschule“, Freiburg; „Allgemeiner musikalischer Katechismus“, Biberach 1803; u. a. m.

Knefel, Johann, geb. zu Lauban in der Oberlausitz, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Capellmeister des Churfürsten von der Pfalz. Gedruckt sind von seinen Werken: „XXXII Cantiones 5, 6 et 7 voc.“ Nürnberg 1571; „Cantus choralis musicis numeris 5 voc. inclusus“ Nürnberg 1575; „Cantiones piae 5 et 6 voc.“ Nürnberg 1580; „Teutsche Liedlein“ Frankfurt 1610.

Knobloch oder **Knoblauch** Carl, gegen Ende des vorigen Jhdts. Cisterzienser-Mönch und Regenschori an der Klosterkirche zu Grüssau, war ein vortrefflicher Componist und Orgelspieler. Seine Werke sind Manuscript geblieben.

Königsperger, P. Marianus, geb. den 4. Dec. 1708 zu Roding in der Oberpfalz, genoss den ersten Musikunterricht als Singknabe im Benedictinerstifte Prüfening bei Regensburg, wo er auch 1734 das Ordenskleid nahm und als Organist und Chordirector des Stiftes fungirte. Er genoss eines nicht unbedeutenden Rufes als Orgelspieler und Componist. Von seinen vielen Werken sind etwa 20 in Augsburg im Druck erschienen. Er starb am 9. October 1769.

Kolberer, Cajetan, Mönch im Benedictinerkloster Andechs in Oberbayern zu Anfang des vorigen Jhdts., gest. den 23. April 1732, componirte Vieles für die Kirche im contrapunktischen Styl, unter anderm einen ganzen Cyklus Introitus, Gradualien und Offertorien des ganzen Kirchenjahres, für 4 Singstimmen mit beziffertem Bass.

Komma (s. Akustik) wird in der Musik der Unterschied oder Grössenrest genannt, welcher nach Abzug zweier kleiner Halbtöne vom ganzen Tone sich ergibt. Die Hälfte des Komma's nannten die Alten

schisma, während sie unter diaschisma die Hälfte der Diësis oder des kleinen halben Tones verstanden.

Krenn, Franz, geb. den 26. Febr. 1816 zu Dross in Niederösterreich, wo sein Vater Schullehrer und ein tüchtiger Musiker war. Den ersten Unterricht im Generalbass und Orgelspiele erhielt er von dem dortigen Pfarrer Ambros Schindelberger, einem ausgezeichneten Organisten, und später von seinem Onkel Ignaz Heuritsch, einem Schüler Preindl's. Von 1834 an studirte er zn Wien bei Capellmeister Ignaz Ritter v. Seyfried die Composition, welcher ihn so lieb gewann, dass er die unter seiner Leitung gearbeiteten Tonstücke allenthalben zur Aufführung empfahl und ihm sogar Compositionsschüler zuwies. 1844 wurde er Organist in der Leopoldstädter Hauptpfarrkirche, drei Jahre darnach Chorregent an der Mariahilferkirche, wo er sich hauptsächlich die Pflege altkirchlicher klassischer Vocalmusik angelegen sein liess. Gegenwärtig ist er (seit 1862) Capellmeister an der k. k. Hofkirche zu St. Michael. — Seine Compositionen bestehen in: 2 Oratorien „die vier letzten Dinge“ und „Bonifazius“, 1 Cantate, 15 Messen, 3 Requiem, 3 Te Deum, Veni sancte Spiritus, mehrere Gradualien, Offertorien, Hymnen, 3 Vespern, 1 Sinfonie, Quartetten, Clavierstücken, Liedern und Chören, einer kleinen Orgelschule, einer Gesangslehre für Volksschulen u. a. Im Drucke sind bereits 54 Werke erschienen.

Kugelmann, Johann, ein Contrapunktist des 16. Jhdts., lebte zu Königsberg und blühte um 1540, aus welchem Jahre sich noch mehrere Kirchensachen seiner Composition (in Augsburg gedruckt) auf der münchner Bibliothek befinden.

Kyrie eleison. Dieser Aufruf einer von der Tiefe ihres Elendes durchdrungenen Seele ward nach Einigen vom Pabst Sylvester, nach Andern vom Pabst Damasus aus der griechischen Liturgie in die römische herübergenommen. Gregor d. Gr. bestimmte für seine Kirche, dass es von den Clerikern vor und vom Volke nachgesungen werde; auch fügte er „Christe eleison“ bei. Die alten Ordines Romani sagen blos, dass der Chor diesen Ruf singend fortsetze, bis der Pabst oder Bischof das Zeichen zum Aufhören gebe; eine bestimmte Zahl der Wiederholungen war nicht festgesetzt; war eine Prozession vorhergegangen, bei welcher ohnehin das Kyrie eleison gesungen worden war, so liess man es weg, wie es heute noch z. B. in der Messe vom Charsamstag der Fall ist. War keine Prozession vorhergegangen, so wurde es überdiess mit gehobener Stimme, in höherer Stimmlage gesungen. In der römischen Liturgie findet dieser Ruf 9mal statt, 3mal „Kyrie eleison“ zu Ehren des Vaters, 3mal „Christe eleison“ zu Ehren des göttlichen Sohnes, dann wieder 3mal „Kyrie eleison“ und zwar zu Ehren des hl. Geistes; die Dreizahl wendet sich also an die hl. Dreifaltigkeit, während der dreimalige Gesang eines und desselben Rufes das inständige Seufzen und Flehen ausdrückt.

Bis in's Mittelalter hinein betete der Celebrant das Kyrie nicht mit, wenn es gesungen wurde. Nach dem 12. Jhdt. mischte man dem Kyrie eleison auch Paraphrasen, sogenannte Tropen bei, welche sich lange erhielten und die langen Neumen der Melodie mit Text versahen; sie waren nur aus und zur Andacht und Erbauung beigefügt und wurde blos bei festlichem Gottesdienste gebraucht. So findet sich z. B. in einem 1519 zu Paris gedruckten Missale: „Cunctipotens genitor Deus omnium Creator eleison etc.“ oder „Kyrie eleison, Pater infantium, Kyrie eleison, Refector lactentium etc.“ Ein Missale aus dem Jahre

1631 hat: „Kyrie, fons bonitatis Pater ingenite a quo bona cnncta procedunt, eleison," und so in ähnlicher Weise bei jedem wiederholten Rufe; es ist aber in der Rubrik beigefügt: „nullo modo sunt de ordinario seu usn romano." In einer analogen Weise sehen wir das Kyrie eleison bei so vieleu deutschen Kirchenliedern verwendet. Diese Tropen wechselten selbst nach den verschiedenen Festen. Die Choralmelodien des Kyrie sind nach dem Range des Festes (solemne, dupl. oder semidupl. etc.) bald reicher, hald einfacher gestaltet, jederzeit aber sind sie der vollendetste Ausdruck des zum Herrn um Gnade und Barmherzigkeit seufzenden Herzens. Mit der Melodie des ersten Kyrie stimmt meistens die des Ite missa est oder Benedicamus zusammen.

L.

La (-mi re), in der Solmisation und bei den Franzosen und Italienern der Ton **a.**

Labialstimmen oder **Flötenwerk** heissen diejenigen Orgelregister, deren Pfeifen vom Winde mittelst eines Labiums angeblaseu werden. Bei zinnernen Pfeifen heisst der oberhalb dem Aufschnitte flach eingedrückte Theil der Pfeife das Oberlabium (Oberlippe), der unterm Aufschnitt befindliche das Unterlabium (Unterlippe). Innerhalb dem Aufschnitt, im Pfeifenfuss befestigt ist der Kern, eine ziemlich dicke Platte, welche dem Winde nur durch eine enge Spalte am Aufschnitt den Durchgang gestattet, und ihn an das Oberlabium führt, wo er sich schneidet, dieses mit dem Pfeifenkörper in zitternde Bewegung versetzt und den Ton, nach Maassgabe der Mensnr, formirt.

Lachner, Franz, Generalmusikdirector und königl. bayerischer Hofcapellmeister zu München, geb. den 2. April 1804 zu Rain, einem Städtchen an der Donau in Bayern, erhielt den ersten Musikunterricht im Seminar zu Neuburg von dem bekannten Eisenhofer. Dem Musikstudium sich ganz widmend, begab er sich 1823 nach Wien, wo er den Unterricht von Abbé Stadler und Simon Sechter genoss und 1826 zum Capellmeister am Kärnthnerthor-Theater ernannt wurde. 1834 kam er in gleicher Stellung nach Mannheim, 1836 als Hofcapellmeister nach München, und ward zur Krönung seiner ausgezeichneten Verdienste 1852 zum Generalmusikdirector befördert. L. nimmt unter den Componisten unsers Jahrhunderts eine besonders ehrenwerthe Stellung ein; seine Werke sind ausgezeichnet durch Klarheit und Fluss der Melodien, Schönheit der Form, gewandte Verarbeitung der Ideen, und es ist ihm eine vollkommene Beherrschung der musikalischen Technik eigen. Neben zahlreichen weltlichen Compositionen arbeitete er auch manchmal für die Kirche. Von seinen kirchlichen Werken führen wir an: ein grosses 4stimmiges Miserere, ein grosses instrumentirtes Requiem, mehrere 8stimmige Vocalmessen nnd viele 4—6stimmige Messen, Gradualien und Offertorien, auch eine 3stimmige Messe für Frauenstimmen.

Lafage, Just-Adrian Lenoir de, ein Musikgelehrter zu Paris, ein fleissiger Schüler und später Mitarbeiter des berühmten Choron (s. d.), geb. zu Paris am 30. März 1799, besuchte er die besten Schulen und Bibliotheken Frankreichs, Italiens (wo er öfter sich aufhielt,) und Spaniens, um sich gründliche Kenntnisse der Musik des Mittelalters

und der folgenden Jahrhunderte zu verschaffen. Seine vorzüglichen Talente für diese Musik unterstützte er durch einen auserlesenen Schatz der vorzüglichsten Werke kirchlicher Tonkunst, und arbeitet seit Jahren an der Hebung und Belebung des Chorals und der contrapunktischen Musik in Frankreich, obwohl mit wenig Erfolg, durch Belehrung, Unterricht und Schriften. Bekannt ist er durch sein Werk: „Cours de plain chant", welches zwar im Allgemeinen gelobt wird, aber gerechten Tadel wegen der vielen Subtilitäten, Distinctionen und Subdistinctionen erfahren hat. Er war auch einige Zeit Capellmeister an der Kirche St Etienne zu Paris, componirte Vieles für die Kirche und starb den 8. März 1862.

Lalande, Michel Richard de, geb. den 15. Dec. 1657 zu Paris, kam sehr frühe als Chorknabe an die Kirche St. Germain-l'Auxerrois, wo sich der Musikdirector Chaperon besonders um ihn annahm und dem talentvollen Knaben Unterricht im Gesange, auf mehreren Instrumenten und in der Composition ertheilte. Später betrieb er mit grösstem Eifer das Orgelspiel und ward 1683 einer der vier königl. Capellmeister. Ludwig XIV, der ihn vorzüglich schätzte, trug die vier Capellmeisterstellen auf seine Person allein über, gab ihm reiche Pensionen und machte ihn zum Ritter des St. Michaelordens. Er starb am 18. Juni 1726, und hinterliess den Ruhm, der beste Kirchencomponist seiner Zeit in Frankreich gewesen zu sein. Viele seiner Motetten waren nach seinem Tode noch sehr geschätzt.

Lamentationen werden speziell jene den Klageliedern des Jeremias entnommene Lesungen genannt, welche an den letzten drei Tagen der Charwoche in der ersten Nocturn der Matutin zum Lese- und Gesangsvortrag bestimmt sind. Die Klagelaute, welche dieser Prophet über den Trümmern einer gottverlassenen und verheerten Stadt aussprach, wendet die Kirche für die von Gott abgewichene, bis in's Innerste verwüstete grosse Gottesstadt, die ganze Menschheit an, wie sie der Herr in seiner eigenen heiligsten Menschheit in jenen Tagen an sich genommen, um ihre Schuld und Strafe zu büssen; ruft sie jeder Seele zu, die durch die Sünde zu einer Wüstenei wird, und fordert mit herzdurchdringender Stimme: „Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum", „Jerusalem, bekehre dich zum Herrn, deinem Gotte" zur Umkehr auf. Diese Lamentationen sind gegenüber allen andern Lectionen, die immer nur im gewöhnlichen Lectionenton vorgetragen werden, durch eigene Melodien ausgezeichnet, welche bis zum 16. Jhdt. in höchster Würde und Feierlichkeit, für grossen Stimmumfang und grosse Gesangstüchtigkeit berechnet, der klagenden Stimmung Ausdruck liehen. Die jetzt gebräuchlichen Melodien sind aus den früheren ausgezogen und nach dem Tropus des Magnificat VI. toni umgestaltet. Auch diese vereinfachte Gesangsweise hat etwas Ergreifendes und Tiefrührendes. Die Tonsetzer des Mittelalters boten alle ihre Kunst auf, um diese heil. Klagegesänge mit angemessenem harmonischen Schmucke zu umgeben und ihre Wirkung zu erhöhen; Meisterstücke in dieser Beziehung haben wir namentlich von Palästrina und Vittoria. — Die Kirche gestattet es, dass die Lamentationen, wenn sie choraliter gesungen werden, die leiseren Töne der Orgel oder eines ähnlichen Instrumentes, z. B. eines Harmoniums, zur Begleitung haben.

Lambillotte, P. Louis, geb. den 27. März 1797 zu Chaleroi im Hennegau, trat 1825 in die Gesellschaft Jesu, wendete viele Jahre tiefen Studiums (von 1842 ab) auf die Wiederherstellung des reinen Choral-

gesanges. Er machte viele Reisen zu diesem Zweck sowohl in Frankreich als nach England, Deutschland, Italien, und verglich eine grosse Anzahl der ältesten handschriftlichen neumirten Antiphonarien. Mit einem Aufwande grosser Gelehrsamkeit suchte er die Neumenschrift zu entziffern, was ihm wohl theilweise gelang, aber doch nicht zur vollständigen Enträthselung der so notirten Melodien führte. Er gab 1851 zu Paris die Handschrift von St. Gallen im Facsimile unter dem Titel: „Antiphonaire de S. Gregoire" heraus und fügte mehrere erläuternde Abhandlungen hinzu. Er starb den 27. Febr. 1855 zu Vaugirard. Die Fortsetzung seiner Arbeiten besorgte der Jesuit P. Dufour. Ausserdem erschienen von ihm: „Musée des organistes celebres", Paris; „Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien restauré", nach L.'s Tode herausgegeben von Dufour, Paris 1855; ebenso „Méthode pour bien exécuter le chant grégorien" (Paris, 1857); „Quelques mots sur la réstauration du chant liturgique etc." (Paris, 1855); dann ein Vesperale und ein Graduale mit doppelter (alter und moderner) Notation (Paris, 1856). In letzteren hatte er die Gesänge der im Laufe der Jahrhunderte angewachsenen, unverhältnissmässig ausgedehnten Jubilen ziemlich entkleidet, was ihm von manchen französischen Critikern bitteren Tadel zuzog. Vor 1843 hatte er Vieles für die Kirche componirt, was aber ohne Bedeutung ist.

La-mi-re, s. Solmisation.

Landi, Stefano, geb. zu Rom am Ende des 16. Jhdts., ward 1629 in das päbstliche Sängercollegium aufgenommen; er starb um 1640. (Messen, Psalmen, Madrigalen u. a. m.)

Landino, Francesco, auch Francesco degli Organi genannt wegen seines vorzüglichen Orgelspiels, geb. um 1325 zu Florenz, verlor in seiner Kindheit durch die Blattern das Augenlicht, aber sein musikalisches Talent entwickelte sich gleichwohl vortrefflich und machte ihn zum Liebling und zur musikalischen Zierde seiner Vaterstadt. Seine Compositionen, von denen Fetis einige auf der pariser Bibliothek entdeckte, zeichnen sich vor denen seiner Zeitgenossen durch harmonischen und melodischen Reiz aus.

Lanfranco, Giov. Maria, geb. zu Terentio im Parmesanischen, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. Capellmeister zu Brescia, wo auch sein sehr selten gewordenes und geschätztes Buch: „Scintille de Musica, che monstrano a leggere il Canto fermo e figurato, gli accidenti della Note misurate, le proportioni, i tuoni, il Contrapuncto e la divisione del Monochorda, con la accordatura de varii instrumenti, della quale nasce un Modo, onde ciascune per le stesso imparare potra le voci di ut re mi fa sol." 1533 erschien. Er handelt darin in 4 Theilen den Gesang und dessen Figuren, den Mensuralgesang mit den Proportionen u. dgl., die 8 regulären Töne, den Contrapunkt und die verschiedenen Instrumente ab. Notenbeispiele finden sich darin nicht.

Lange (Langius), Hieronymus Georg, aus Havelberg in der Mark, lebte zu Ende des 16. Jhdts. in Breslau, zeichnete sich durch gute musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten aus und starb am 1. Mai 1587. (4—8stimmige „Cantiones sacrae", Nürnberg 1580 und 1584).

Lapini, Carlo, geb. 1724 zu Siena, ein ausgezeichneter Musiker, war von 1757 bis zu seinem Tode, den 28. Oct. 1802 Capellmeister an der Stiftskirche seiner Vaterstadt. (Viele Kirchensachen in Manuscr.)

Lappi, Pietro, geb. zu Florenz in der zweiten Hälfte des 16.

Jhdts., und Capellmeister an der Kirche St. Maria delle Grazie, gab von 1600—1629 Messen, Motetten u. dgl. zu Venedig in Druck heraus.

Larue oder de la Rue, Pierre, (Petrus Platensis), ein Contrapunktist zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jhdts., war nach allgemeiner Annahme ein geborener Niederländer, und Capellmeister zu Antwerpen; das Archiv der päbstl. Capelle bewahrt noch Messen von ihm im Manuscript und auch in einigen gedruckten Sammlungen aus dieser Zeit finden sich solche.

Lasser, Joh. Bapt., Sänger und Componist, geb. zu Steinkirchen in Unter-Oesterreich am 12. Aug. 1751, gest. als churfürstlicher Hof- und Kammersänger in München den 21. Okt. 1805, hat sich durch seine gediegene „Vollständige Anleitung zur Singkunst“ (1798), sowie durch viele Operetten einen Namen gemacht; er schrieb auch Manches für die Kirche.

Lassus, Orlandus de, (Roland Lass), zu Mons im Hennegau wahrscheinlich 1520 geboren, war vorerst Chorknabe zu St. Nikolas daselbst und zeichnete sich durch eine äusserst sanfte Stimme und hervorragenden Sinn und Geschmack aus. Reisen nach Mailand und Neapel gaben ihm Gelegenheit, seine herrlichen musikalischen Gaben gründlich auszubilden und zu vervollkommnen. 1541 ging er nach Rom, wo er die Aufmerksamkeit des Erzbischofes von Florenz erregte und in selbem Jahre noch zum Capellmeister an der lateranensischen Kirche erhoben wurde. Nach zwei Jahren aber kehrte er wieder in sein Vaterland zurück, um seine Eltern nochmal zu sehen, traf sie jedoch nicht mehr am Leben. Dann durchzog er Frankreich und England, verweilte zwei Jahre in Antwerpen, bis er zu Anvers zum Capellmeister der dortigen Notre-Dame-Kirche ernannt wurde. Von da an wuchs seine Schaffenslust; vielleicht war er auch wieder einige Zeit in Italien, da um diese Zeit zu Venedig viele Werke von ihm in Druck erschienen. 1557 ergriff er wieder den Wanderstab und folgte dem ehrenvollen Rufe des Herzogs Albrecht V. des Grossmüthigen von Bayern, der ihn zu seinem Hofcapellmeister bestimmt hatte. Nun beginnt die glücklichste und fruchtreichste Epoche seines Lebens; sein edler Sinn, sein freundliches, einnehmendes Wesen, so wie seine Talente erwarben ihm bald die Gunst des Hofes und des Volkes, und die ausgezeichneten Erfolge seiner Wirksamkeit als Leiter einer der herrlichsten Capellen Europa's (sie zählte an 90 Musiker, theilweise von hohem Range und bot die reichsten Hilfsquellen dar; ein Chronist zählt 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Capellknaben, 5 oder 6 Castraten, 30 Instrumentalisten auf) als unermüdlicher weltberühmter Componist in allen Gattungen damaliger Musik verschafften seinem Namen nicht allein die einstimmige Anerkennung der Künstler und Kunstfreunde, sondern gewannen ihm zugleich die Gunst der Grossen in solchem Grade, wie sich deren kein Mitgenosse unsers Meisters rühmen durfte. Von 1560—1577 edirte er die meisten seiner Werke, welche allenthalben bewundert wurden, besonders erregten seine Busspsalmen, wo er sich zur vollkommenen Höhe eines Genie's aufschwang, grosses und wohlverdientes Aufsehen. Man nannte ihn den Fürsten der Tonkunst, den Orpheus unter den Musikern, den Dichter der Deutschen, und die Auszeichnungen wie die Gunst des Pabstes, der Kaiser und Könige vollendeten seinen Triumph. Als er 1571 nach Paris reiste, ward er auf's Höchste von dem berühmten Buchdrucker Adrian Leroy ausgezeichnet

und König Carl IX. ernannte ihn, besonders wegen der Busspsalmen für ihn eingenommen, zu seinem Capellmeister. 1574 erlaubte ihm der Tod des Königs wieder zu seinem herzoglichen Gönner nach München zurück zu kehren, welcher ihn schon 1562 zu seinem ersten Capellmeister eingesetzt hatte. Gleichen Wohlwollens hat Lassus sich auch von Herzog Wilhelm V. zu erfreuen. Kaiser Maximilian II. erhob ihn und seine Nachkommenschaft in den Reichsadelsstand, und Pabst Gregor XIII. machte ihn zum Ritter vom goldenen Sporn.

Noch im hohen Alter lieferte er eine Menge Werke und seine Thätigkeit schien sich mit den Jahren neu zu beleben; da traf den Meister plötzlich eine Geistesschwäche und erdrückende Melancholie, welche 1594 seinem ruhmreichen Leben und Wirken ein Ziel setzte. Die Franziskaner in München begruben ihn in ihrer Kirche, wo ein erhabenes Denkmal mit lateinischen Versen seinen Ruhm verkündend, errichtet wurde. Seine Kunst lebte in seinen Söhnen und zahlreichen Schülern noch lange fort, aber in seinen Werken ist er unsterblich geworden. König Ludwig I. von Bayern errichtete der unvergänglichen Grösse dieses Meisters ein ehrenes Prachtdenkmal.

„Orlandus de Lassus ist, wie Dr. Proske sagt, ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besass eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, dass er stets mit sicherer Hand erfasste, was er für sein Tongebilde bedurfte. Von dem Contemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweise fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Gross im Lyrischen und Epischen würde er am grössten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. Gross in der Kirche und Welt hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, dass es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, und man das speziell Italische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“ Er adelte die strengere und kältere Weise der Niederländer durch die den italienischen Meistern eigene ästhetische Schönheit und Anmuth und half so mächtig zur Vollendung des figurirten Contrapunktes. Doch liess ihn sein Leben auf Reisen und am Hofe immerfort für Kirche nnd Welt zugleich beschäftigt, hinter jener hohen kirchlichen Strenge zurückbleiben, mit welcher wir den grossen Meister des Südens bei fortschreitendem Leben in immer geschlossenerem Kreise der Kirche an ihrem Mittelpunkte dienen sehen. Will man die wahre Grösse des Meisters kennen lernen, so muss man sein Meisterwerk, die Busspsalmen, einsehen und diese mächtigen Harmonieen, diesen grossartigen ausdrucksvollen Styl, voll Salbung und religiöser Schönheiten betrachten, wo er Palästrina gleich zu kommen scheint.

Als Componist entwickelte er eine ungeheure Thätigkeit; nach ungefährer Schätzung hat er 1572 kirchliche Stücke aller Gattung und 765 profane (italienische, deutsche und französische Gesänge, Madrigale u. dgl.) geliefert. Unter andern enthält die von seinen Söhnen Ferdinand und Rudolph 1604 besorgte Sammlung „Magnum opus musicum“ nicht weniger als 516 Motetten von 2—12 Stimmen (der sel. Dr. Proske hat sie sämmtlich in Partitur gebracht und mit kurzen belehrenden und charakteristischen Bemerkungen versehen. Es existirt auch ein Orgelbass (Basso continuo) zu diesem Motettenwerk, gefertigt von Gasparus Vincentius, Organisten zu Würzburg, und nach dessen

Tode von seinen Kindern 1625 herausgegeben). 1619 gab sein Sohn Rudolph 100 Magnificate seines Vaters heraus; 1597 erschienen von ihm 50 Psalmen Davids zu 5 Stimmen; eine grosse Menge Messen wurde theils gedruckt, theils sind sie in Manuscript in der münchener Bibliothek aufbewahrt; dort befindet sich auch die mit aller Pracht der Kalligraphie, Miniaturmalerei u. dgl. geschmückte Abschrift seiner sieben Busspsalmen.

Sein ältester Sohn Ferdinand wurde 1602 Vicecapellmeister bei der herzogl. bayr. Capelle in München und starb am 27. August 1609. Der zweite der Söhne Orlando's, Rudolph, bisher Hoforganist, übernahm nach Ferdinand's Tode die Direction der Hofcapelle. Als Tonsetzer war er der bedeutendste unter Orlando's Nachkommen, und von seinen Werken sind Messen, Motetten u. dgl. im Drucke und Manuscript vorhanden. Als Gustav Adolph 1632 München einnahm, besuchte er Rudolph in seinem Hause und bestellte mehrere Compositionen bei ihm.

Laudes heisst der Theil des kirchlichen Officiums, welcher sich unmittelbar an die Matutin anschliesst, und ähnlich der Vesper aus 5 Antiphonen mit 5 Psalmen, dem Capitel, Hymnus, Versikel und Responsorium, dem Lobgesang des Zacharias mit einer Antiphon und der darauf folgenden Oration (und an manchen Tagen einer oder mehrerer Commemorationen) besteht. Früher hiess dieser Theil „Matutinus", weil er am Morgen gebetet oder gesungen wurde. Den jetzigen Namen „Laudes" erhielt er daher, weil die betreffenden Psalmen fast sämmtlich das Lob Gottes aussprechen, wie das Canticum „Benedicite" und namentlich die zu einem Psalm aneinander gereihten Psalmen 148, 149 und 150. An den Ferialtagen wechseln die Psalmen mit Ausnahme des letzten.

Laurentio, Mariano de, Priester und Canonicus zu Noli in Sizilien, lebte zu Anfang des 17. Jhdts.

Lauro, Domenico, aus Padua gebürtig, war um die Mitte des 16. Jhdts. Capellmeister zu Mantua und ein zu seiner Zeit berühmter Componist.

Laute, lat. testudo, frz. luth, ital. liuto, ein sehr altes, früher allgemein beliebtes, jetzt aber ganz in Vergessenheit gerathenes Saiteninstrument. Sie ist orientalischen Ursprungs; durch die Mauren kam sie nach Spanien, von da nach Italien und dann nach Deutschland. In ihrer Urgestalt war sie der Schale einer Schildkröte sehr ähnlich, daher ihr lateinischer Name (testudo, die Schildkröte). Bei den späteren Lauten war der Körper aus dünnen Ahornspänen bauchig und gegen den Hals enger zusammenlaufend streifenweise zusammengesetzt und mit einem flachen Resonanzboden bedeckt, welcher nahe am Griffbrett mit einem runden, meist künstlich verzierten Schalloch versehen ist. Der Hals ist lang, ziemlich breit, und das daran befindliche Griffbrett mit Bünden (Halb-Tongriffen) wie bei unsern Guitarren versehen. Unten am Resonanzboden ist der Saitenhalter für 24 Darmsaiten (einige Basssaiten übersponnen) angebracht; 14 dieser Saiten (11 zweichörig) laufen über das Griffbrett und den Sattel in den Wirbelkasten, wo sie gestimmt werden, die übrigen laufen neben dem Griffbrett in einen eigenen Wirbelkasten. Diese letzteren werden aber nicht durch Fingeraufsatz verkürzt, sondern bleiben in ihrer Stimmung und bilden die Grundstimme, wesshalb bei verschiedenen Tonarten eine Umstimmung derselben stattfinden musste. Die Stimmung ist gewöhnlich D moll,

aber die Saiten klingen: Contra A, B, gross C, D, E, F, G, A, klein d, f, a, und eingestrichen d, f, a.

Die Tonstücke wurden nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben auf einem System von 6 Linien notirt, ohne Vorzeichnung und Schlüssel. Alle 6 Linien hiessen a, wiewohl nur 3 leere Saiten dieses Namens vorkommen; die tiefsten Basssaiten wurden durch die Zahlen 6, 5, 4 angezeigt, die nächsten vier mit a und geraden Strichen. Ueber der 6. Linie standen zur Bezeichnung der Dauer, welcher die in Buchstaben gegebenen Töne unterliegen sollten, Notenzeichen. Diese Notirung hiess die Lautentabulatur und erhielt sich lange; um 1509 begann man in Italien statt der Buchstaben Ziffern zu gebrauchen. Ein Beispiel der Lautentabulatur ist in der Geschichte der Musik von Ambros, II. Bd. pag. 495, zu finden; vgl. auch Bd. III. pag. 426.

Die Laute scheint durch die Harfe besonders Eintrag erlitten zu haben. Man hatte Lauten von verschiedener Grösse: Discant-, Alt-, Tenor- und Basslauten u. s. w. Aus diesen bildeten sich später mehrere neue Instrumente, deren Saiten auch mit den Fingern gerissen werden, nnd welche Lauteninstrumente heissen, z. B. die Theorbe, Mandoline, Guitarre u. a.

Lechner, Leonhard, aus dem Etschlande gebürtig, war von 1570 ungefähr bis 1594 als Musikus in der Stadt Nürnberg angestellt und wurde dann Hofcomponist des Herzogs von Würtemberg. Er schrieb Motetten zu 4—6 Stimmen, 5 und 6stimm. Cantiones sacrae, 5 und 6 stimm. Messen u. a. m.

Lederer, Joseph, regulirter Chorherr des Augustinerstiftes St. Michael zu Ulm, geb. zu Ziemetshausen in Würtemberg 1733, gest. im October 1796, war gründlicher Musikkenner und Künstler. Er schrieb Mancherlei über Musik nnd componirte viele Kirchensachen.

Legrenzi, Giovanni, geb. um 1625 zu Clusone in der Nähe von Bergamo, war vorerst Capellmeister zu Ferrara, ging um 1664 nach Venedig, wo er 1672 Director des Conservatoriums der Mendicanti und 1685 Capellmeister an der St. Marcuskirche wurde. Er starb im August 1690 und wird unter die besten Meister seiner Zeit gerechnet.

Lenzi, Carlo, einer der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten, Orgelspieler und Gesanglehrer des vorigen Jhdts., geb. den 11. Juli 1735 zu Azzone in der Provinz Bergamo, war Capellmeister an der Kirche St. Maria Magg. in Bergamo; 1800 verlor er das Augenlicht und starb den 23. März 1803. Sein Nachfolger ward der berühmte Simon Mayr.

Leo, Leonardo, geb. zu Neapel 1694, studirte unter Pitoni zu Rom die Tonkunst und schon 1717 erhielt er die Capellmeisterstelle an der Kirche St. Maria della Solitaria zu Neapel; später wurde er Director des Conservatoriums della Pieta, dann von dem von St. Onofrio. Er ist eines der Häupter der neapolitanischen Schule und wirkte mit Durante und G. Greco zur Veredlung der Tonkunst. Unter seinen Schülern sind besonders Jomelli und Piccini zu nennen. Ueber sein Todesjahr cursiren verschiedene Angaben; 1742, 1743, 1745, selbst 1756. Allen seinen Compositionen wohnt Wahrheit und Grösse der Empfindung und edle Erhabenheit inne; sein Styl ist klar und angemessen und überall zeigt sich die Meisterschaft in Beherrschung der Kunstmittel und gewissenhafte Ausarbeitung. Neben vielen Opern schrieb er für die Kirche Messen, Motetten, mehrere Dixit und Magnificat, ein Miserere für 8 reale Stimmen u. a. m.

Leoni, Leone, ein italienischer Tonsetzer am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, war Capellmeister an der Cathedrale zu Vicenza. (Motetten, Psalmen, Madrigalen u. a.)

Liberati, Antonio, um 1630 zu Foligno geboren, gest. um 1685 als Capellmeister an der Kirche St. Maria dell'Anima in Rom, hinterliess meist im Manuscript (weniges erschien im Druck) viele Madrigalen, Psalmen, Oratorien; er arbeitete nach Palästrina'schen Grundsätzen und Traditionen. Auch als musikalischer Schriftsteller ist er bekannt; in Manuscript existiren: „Epitome istorico della Musica" und „Ragguaglio dello stato del coro della capella pontéficia," und im Druck erschienen: „Lettera scritta dal Sign. A. Liberati in risposta ad una del Sig. Ovid. Persapegi" (1684) und „Lettera sopra un seguito di Quinte."

Lichtenthal, Dr. Peter, Arzt, musikalischer Schriftsteller und Componist, geb. 1780 zu Pressburg, liess sich 1820 in Mailand nieder. Sein Hauptwerk ist „Dizionario e Bibliografia della Musica", 4 Bde, Mailand 1826.

Ligatur, Ligatura, die Bindung, bezeichnet einmal das vollkommene Aneinanderketten einer Reihe von Tönen, und zweitens die Verbindung zweier oder mehrerer Noten von gleicher Tonhöhe, welche wie ein Ton ausgehalten werden. Diese Bindung wird durch einen Bogen ⁀ angedeutet. Die Alten bezeichnen mit Ligatur auch den Vortrag mehrerer Noten über einer Silbe, was durch eigenthümliche Verbindung der schwarzen (Choral-) Noten ausgedrückt wurde. In der Mensuralmusik war Ligatur die Verbindung zweier oder mehrerer Noten, welche je nach ihrer Gestalt, Art und Zahl in einem bestimmten Werthverhältnisse zu einander nach gewissen Regeln standen. Ausführliches sehe man in Bellermann's Werk: „Die Mensuralnoten etc.," in Ambros' „Geschichte der Musik" II. Bd. u. a.

Limma. Das griech. λέιμμα, wovon das lat. Limma umgebildet ist, heisst das „Uebriggebliebene, der Rest," und wurde bei den mathematischen Klangberechnungen diess Wort auch von den Alten in dieser Beziehung gebraucht. So nannte man z. B. den Unterschied zwischen dem grossen und kleinen halben Ton ein Limma (Diaschisma).

Lindner, Friedrich, geb. zu Lignitz, kam als Sängerknabe in die Capelle des Churfürsten August in Dresden, welcher ihm die Mittel verschaffte, sich auf der Universität Leipzig in den Wissenschaften und in der Musik auszubilden. 1574 kam er als Cantor an die Aegydienkirche in Nürnberg. Von ihm sind im Druck erschienen: „Cantiones sacrae", 2 Theile, Nürnberg 1585 und 1588; fünfstimm. Messen, 1591; „Gemma musicalis," eine Sammlung von 64 italienischen Madrigalen, 1588—1590; „Corollarium cantionum sacr." 5, 6, 7, 8 et plur. vocum, 1590.

Lindpaintner, Peter Joseph, geb. den 8. Dec. 1791 zu Coblenz, kam in seiner frühesten Jugend nach Augsburg, wo er seine Studienlaufbahn betrat und vom Domcapellmeister Witzka Unterricht im Clavierspiel und Generalbass erhielt. Bei Winter in München machte er höhere Compositionsstudien und übernahm 1812 die Stelle eines Musikdirectors bei dem eben neu errichteten Hoftheater am Isarthor. Unterdessen studirte er noch bei Gratz den Contrapunkt. 1818 erhielt er den Ruf als Capellmeister nach Stuttgart, als welcher er am 21. Aug. 1856 zu Nonnenhorn am Bodensee starb. 1840 verlieh ihm der König von Würtemberg bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums

zur Anerkennung seiner Verdienste die Würde als Ritter des Ordens der würtembergischen Krone. Lindpaintner hat fast in allen Kunstgattungen gearbeitet, und die Zahl seiner Compositionen ist beträchtlich. Für die Kirche hat er geliefert: mehrere Te Deum, ein Stabat mater, viele Psalmen, 6 Messen; einige Marienlieder für Frauenstimmen; dann Oratorien; — Opern und Singspiele schrieb er 20 u. a. m. Ueberall zeigt er sich als tüchtig geschulten, fleissigen und sorgfältig arbeitenden Meister, wenn sich auch kein origineller und tiefer Genius in seinen Werken documentirt.

Liniensystem — bezeichnet die 5 von unten nach oben zu zählenden Linien, deren man sich zur Aufzeichnung der Noten bedient. Die Noten haben ihren Platz sowohl auf als zwischen den Linien und es können mittelst dieser 5 Linien 11 Notenstellen bezeichnet werden. Dieses Fünf-Liniensystem hat sich als das vollkommenste erwiesen, weil es dem Hauptumfange jeder Singstimme entspricht und am übersichtlichsten ist; die über die 5 Linien nach oben oder unten hinausliegenden Töne erhalten abgekürzte Linien unter oder über dem Kopfe oder durch denselben. Wenn aber diese Notenlinien durch ihre Häufung (wie bei sehr hohen Tönen der Flöte u. dgl.) das Notenlesen erschweren, so schreibt man die zu hohen (oder zu tiefen) Töne um eine Octav tiefer (oder höher) und deutet mit einem 8va an, dass sie um eine Octav höher (beziehungsweise tiefer) auszuführen seien. Aufschluss darüber, welcher Ton auf irgend einer Linie steht, gibt der an den Anfang der Linien gesetzte S c h l ü s s e l. Für die Choralnotenschrift wendet man blos 4 Linien an, obwohl auch das Fünf-Liniensystem nichts Ungewöhnliches dabei ist. — Bezüglich der Geschichte ist zu bemerken, dass man im 10. Jhdt. zuerst Linien in die musikalische Schrift einführte (s. H u c b a l d); im 11. Jhdt. zog man durch die Neumen Linien, zuerst eine, dann zwei, eine rothe und gelbe: Guido von Arezzo setzte 4 Linien fest. Im 12. und 13. Jhdt. und auch später noch benützten die Harmonisten für den Tenor 4, für den Discantus 5 Linien; in der Folgezeit kam es auch vor, dass die Componisten die vier Singstimmen auf ein System von 10 Linien eintrugen, indem sie die Noten jeder Stimme mit besondern Farben auszeichneten. Bei der Lautentabulatur waren 6 Linien in Gebrauch. Seit der Ausbildung der Harmonie im 15. und 16. Jhdt. blieb man bei 5 Linien stehen, wogegen alle schon gemachten neueren Vorschläge (Ziffern, Buchstaben u. a.) nicht aufkommen konnten.

Lipowski, F e l i x J o s e p h, geboren zu Wiesensteig in Schwaben 1765, gab ein „Bayrisches Musiker-Lexikon“ (München, 1811) heraus.

Lipparino, G u g l i e l m o, geb. zu Bologna, Augustinermönch und Domcapellmeister zu Como blühte von 1609 bis 1637 und es erschienen von ihm Motetten, Litaneien, Kirchenconcerte, Madrigalen u. a. m. im Druck.

Listenius, N i c o l a u s, ein Tonlehrer des 16. Jhdts., geb. zu Brandenburg, gab 1533 zu Wittenberg bei Rhau „Rudimenta musicae in gratiam studiosae juventutis etc.“ heraus, welches Werklein bis 1600 über 20 Auflagen erreichte. Spätere Auflagen führen den einfachen Titel: „Musica N. Listenii etc.“ Er behandelt in diesem interessanten Werklein die Elemente der Musik, den Cantus gregorianus in ein- und mehrstimmigen Beispielen, dann die Mensuralmusik in

gedrängter Kürze. 1550 schrieb ein Christoph. Neoraeus Riedensis „Annotatiunculas aliquot“ dazu.

Litanei. Dieses aus dem Griechischen (λιτανεία) stammende Wort bedeutet ursprünglich ein Gebet, Flehen, Anrufen. Im engeren Sinne wurde dieses Wort in der alten Liturgie auf die beim Beginne der Katecbumenen-Messe öfter wiederholte Anrufung „Kyrie eleison“ angewendet, wie auch der hl. Benedict in seiner Regel mit „Litania“ nichts anderes bezeichnet als das vor der Oration des Officiums öfter gesprochene „Kyrie eleison.“ Die „Litania missalis,“ aus dem Orient in die lateinische Kirche aufgenommen, war eine Anzahl Bitten oder Gebete, welche vom Diakon vor der Collecte gesprochen oder gesungen wurden, und worauf das Volk mit einem sich gleich bleibenden Rufe (z. B. „Oramus te Domine, exaudi et miserere“) antwortete. Diese Art Litanei erhielt sich bis in's 9. Jhdt. Gregor d. Gr. macht davon in seinem Sacramentarium Erwähnung.

Nach altem liturgiscben Sprachgebrauche werden „Litaniae majores und minores“ die Processionen genannt, welche am St. Marcustage (24. April) und an den 3 Bitt-Tagen (die 3 Tage nach dem 5. Sonntage nach Ostern) stattfinden, während welcben die auch mit dem Namen „Litaniae“ bezeichneteu Anrufungen Gottes und der Heiligen gesungen oder gebetet werden. Im Allgemeinnn aber verstehen wir unter diesem Worte eine Reihe von Bitten und Anrufungen, die theils an Gott, theils an seine Heiligen als Fürbitter gerichtet werden. Sie beginnen stets mit dem Rufe: „Kyrie eleison . . . (Herr, erbarme dich unser . . .)“ und wenden sich an die göttliche Person mit „Miserere nobis, (Erbarme dich unser),“ an die hl. Gottesmutter und die Heiligen mit „Ora (Orate) pro nobis, (Bitt (Bittet) für uns).“ In den erhaltenen Denkmälern der ersten christlichen Jahrhunderte findet sich nichts, was unsern Litaneien gliche; doch war ihnen eine Anrufung der Heiligen in einigermassen ähnlicher Weise nicht unbekannt. Aus diesen ältesten Anrufungen bat sicb unsere gegenwärtige, schon seit vielen Jahrhunderten von der Kirche adoptirte und begutachtete Litaneinform nach und nach herausgebildet.

Die jetzt rituell angenommenen, d. h. für gottesdienstlichen Gebrauch erlaubten Litaneien sind: die Allerheiligenlitanei, (schon sehr alt); die laurentanische, welche von der Mariencapelle zu Loretto den Namen führt, indem die dortselbst angebrachten allegorischen Inschriften und Gemälde, die sich auf die heilige Jungfrau bezieben, in dieser Litanei zusammengefasst sind (13. oder 14. Jhdt.), und die vom heiligsten Namen Jesu, welche durch die lauretanische Litanei veranlasst scbeint, spätern Ursprungs ist und auf die Bitten des Herzogs Wilhelm V. von Bayern d. d. 14 April 1646 vom hl. Stuhle approbirt sein soll. Seit dem 21. August 1862 hat sie mit etwas geänderter Fassung die sichere Approbation des hl. Vaters Pius IX. erhalten. Alle übrigen noch bekannten Litaneien z. B. vom hl. Altarssacramente, können nur bei Privatandachten benutzt werden.

Die Allerheiligenlitanei hat ihre rituelle Anwendung besonders an den Bitttagen und bei der Rückkehr vom Taufbrunnen am Charsamstag und Pfingstsamstag und ist an diesen Tagen dadurch ausgezeichnet, dass die Bitten duplicirt werden d. h. der Chor antwortet nicht bloss mit dem R. „Miserere nobis etc.,“ sondern die Cantoren

singen die Bitte mit dem Responsorium voran und der Chor wiederholt das Ganze, die Bitte und das Responsorium.

Die Litaneien wurden eine beim Volke sehr beliebte Andacht und fanden ihre häufige Anwendung als Nachmittagsgottesdienst. Zu diesem Zwecke lieferten schon die Componisten des Mittelalters und ihre Nachfolger herrliche contrapunktische Werke, wie auch kaum ein Kirchencomponist zu finden sein wird, unter dessen Werken nicht auch Litaneien figuriren. Alle bessern, mit dem Geiste der Kirche vertrauten und ihm Rechnung tragenden Meister haben die Form des Wechselgesanges beibehalten, nur der neuern und neuesten Zeit war es vorbehalten, sich von der kirchlichen Form zu entfernen und geistliche Cantaten daraus zu machen.

Liturgie, vom griech. λειτουργία, öffentliches Amt, wird in der hl. Schrift meist von einem religiösen Amte oder Dienste gebraucht, in welchem Sinne es denn auch in die Kirchensprache übergegangen ist, wo es den religiösen Dienst oder den christlichen Gottesdienst bezeichnet, und zwar den kirchlich genau bestimmten Gottesdienst d. h. die Gesammtheit der von Jesus Christus, den Aposteln und der Kirche angeordneten und der Art und Weise ihrer Vollführung nach genau bestimmten heiligen Handlungen der christlichen Gottesverehrung. Im engeren Sinne und vorzugsweise begreift man darunter blos die Feier der hl. Messe; im weiteren Sinne noch die hl. Sacramente, die Sacramentalien und die öffentlichen Gebetsweisen und Andachtsübungen. Da der Kirche daran liegt, dass die gottesdienstlichen Akte in möglichst würdige Formen eingekleidet seien, hat sie von jeher Sorge getragen, die Feier derselben in den Ritualbüchern zu bestimmen, und strebte auch immer die möglichste Gleichförmigkeit an allen Orten an. Besonders wirksam für letzteren Zweck hat das Concil von Trient gearbeitet; seitdem erschien das Pontificale romanum und das Ceremoniale Episcoporum für die bischöflichen Verrichtungen, für die Functionen der Seelsorger das Rituale romanum, so wie für die Feier der hl. Messe das Missale. Auf der Grundlage des Rituale romanum haben nun fast alle Bischöfe für ihre Sprengel eigene Diöcesanritualien herausgegeben. Um die liturgischen Gegenstände zu behandeln, die gleichförmige Einhaltung der Riten zu überwachen, Zweifel zu lösen, Entscheidungen und authentische Erklärungen zu geben u. s. w., besteht seit Sixtus V. die Congregatio ss. Rituum beim hl. Stuhl.

Die Gesangbücher für die Liturgie im weiteren Sinne sind: das Antiphonarium, welches die Gesänge beim Officium, das Graduale, welches die Gesänge für die hl. Messe, das Hymnarium, welches die Hymnen enthält, und die obigen Ritualbücher für die betreffenden Functionen. Mehrere Diöcesen haben eigene für den Handgebrauch eingerichtete und oberhirtlich approbirte Sammlungen solcher Gesänge.

Dass ein Kirchencomponist und Chordirector besonders mit der katholischen Liturgie sich vertraut machen, in ihren Geist eindringen und an die bezüglichen Vorschriften sich binden müsse, um auch seine Musik mit den hl. Handlungen in schönen Einklang zu bringen, versteht sich wohl von selbst.

Locus hiess bei den Alten auch tonus finalis.

Lodi, Demetrio, ein Camaldulensermönch, geb. zu Verona in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., schrieb viele Kirchenwerke im Style Gabrieli's.

Löhle, Fr. Xaver, geb. den 3. Dec. 1792 zu Wiesensteig am Fusse der rauhen Alp in Würtemberg, war ein um die Gesangsverhältnisse Münchens sehr verdienter Sänger, welcher eine Centralsingschule daselbst errichtete, worin jährlich über 120 Zöglinge in drei Cursen unterrichtet wurden. Er starb am 29. Jan. 1837. Unter seinen Compositionen zählen auch lateinische und deutsche Messen u. a. m. Zu bemerken ist noch seine „Allgemeine Anleitung zu einer Elementar-Musikschule, nach Pestalozzi'schen Grundsätzen." 4 Bde.

Longa s. Notation.

Lopez oder **Lobo** (Lupus), Duarte, war zu Anfang des 17. Jhdts. Beneficiarius und Domcapellmeister zu Lissabon und ein zu seiner Zeit berühmter Kirchencomponist.

Lorente, Andres, geb. 1631 zu Anchuelo in der Diöcese Toledo, studirte auf der Universität Alcala, ward Priester, bekleidete mehrere Kirchenämter und war auch Organist an der Hauptkirche St. Justo in Toledo. Von seiner tiefen Musikkenntniss gibt sein Werk: „El Porque de la Musica en que se contienne los quatros artes de ella, canto elano, canto de organo, contrapunto, y composicion. Dedicado a Maria santissima, nuestra avogada, y-senora, concebida sinmancha de pecado Original etc. En Alcala de Henares, 1672." Im IV. Theile desselben bringt er auch 4—12 stimmige Stücke, Imitationen und Fugen. Nach seiner Angabe schrieb er auch ein Werk „De Organo," welches sich mit allen Instrumenten, hauptsächlich mit der Orgel, beschäftigt.

Lorenzani, Paolo, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., in der Musik gebildet unter Orazio Benevoli, ward zuerst Capellmeister an der Jesuitenkirche in Rom, dann in Messina. Nachdem er einige Zeit in Frankreich sich aufgehalten hatte, ging er nach Neapel und von da 1690 nach Rom als Capellmeister an St. Peter. Er starb am 29. Oct. 1713.

Lossius Lucas, geb. zu Vacha im Hessischen am 18. Oct. 1508, starb als Rector zu Lüneburg am 8. Juli 1582. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit. Sein verdienstlichstes Werk ist „Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta etc." Nürnberg 1533; ferner verfasste er einen Tractat über die Elemente der Choral- und Mensuralmusik unter dem Titel: „Erotemata musicae practicae etc." Nürnberg 1563 (und in mehreren spätern Auflagen erschienen), in dessen I. Theile er vom Chorale, im II. von der Mensuralmusik handelt. Am Ende sind 6 mehrstimmige Gesänge von verschiedenen Meistern, z. B. Bened. Ducis, Pet. Tritonius u. a. angeführt.

Lotti, Antonio, ein vorzüglicher Tonsetzer der venetianischen Schule, war um 1665 zu Venedig geboren, wo er auch unter Legrenzi seine musikalischen Studien machte. Von 1693 an diente er als Organist an der St. Marcuskirche zu Venedig, 1736 ward er Capellmeister und starb 1740. Lotti war ebenso gross durch tiefe musikalische Gelehrtsamkeit, wie durch freie Schöpfungskraft; Grossheit und Adel der Empfindung gehen bei ihm Hand in Hand mit der Innigkeit derselben, daher er auch in allen Stylen Meisterhaftes und immer Angemessenes geleistet hat. Heutzutage sind allerdings nur seine Kirchensachen noch lebensfähig; doch sind seine profanen Werke, wenn sie

sich auch überlebt haben, noch von kunsthistorischem Werthe. Von seinen Kirchencompositionen werden besonders zwei „Crucifixus“ zu 6 und 8 Stimmen sehr hoch geschätzt.

Lucchesi, Andrea, geb. den 28. Mai 1741 zu Motta im Friaul, studirte bei Paolucci in Bologna und Seratelli in Venedig den Contrapunkt und die Kirchencomposition, bei Cocchi in Neapel den Theaterstyl. 1771 kam er als Capellmeister in die Dienste des Churfürsten von Cöln.

Ludi magister (Meister des Spieles) hiessen früher die Organisten.

Ludovici, Tommaso, ein Deutscher von Geburt, Contrapunktist des 16. Jhdts. gab 1591 in Rom heraus: „Hymni totius anni 4 vocum, una cum VI Psalmis 8 vocum.“

Lumpp, Leopold, geb. den 4. Jan. 1801 zu Baden, wurde 1825 an die Stelle seines Vaters als Professor und Musiklehrer am Lyceum zu Rastatt angestellt. 1827 zum Dompräbendar in Freiburg ernannt hatte er zugleich den Gesangunterricht im Priesterseminare und die Leitung des Choralgesangs in der Domkirche zu besorgen, bis er 1838 die Domcapellmeisterstelle erhielt. Von seinen Werken veröffentlichte er: „Der Choralgesang nach dem Cultus der kathol. Kirche“ (Freiburg 1837, 2 Aufl.), 7 deutsche vierstimmige Messen, Melodien zum Freiburger Diöcesangesangbuch, (Karlsruhe 1852, 2. Aufl.), Lieder, Orgelstücke u. a.

Luscinius, Othmar, zu Deutsch Nachtigall, war 1487 zu Strassburg geboren. Nachdem er seine Studien an mehreren Universitäten betrieben hatte, zuletzt in Wien, wo der berühmte Organist Hofhaimer sein Lehrer in der Musik war, wurde er um 1514 Prediger zu St. Moriz in Augsburg und Lehrer der griech. Literatur bei den Benedictinern zu St. Ulrich und Afra. Von 1517 an machte er grosse Reisen durch Europa und einen Theil von Asien; 1522 nach Strassburg zurückgekehrt, trat er ein Canonikat an der St. Stephanskirche an; 4 Jahre nachher finden wir ihn als Prediger zu Basel, welche Stadt er wegen der Fortschritte der Reformation bald wieder verliess, und nach kurzem Aufenthalte zu Freiburg im Breisgau kehrte er nach Strassburg zurück, wo er um 1536 starb. Ausser mehreren literarischen Werken sind zwei musikalische Bücher von ihm bekannt: a) „Musicae institutiones Othmari Nachtigall Argentini. Argentorati, 1515.“ Gedruckt bei Joann. Knoblauch (ohne Noten); b) „Musurgia seu praxis Musicae, illius primo, quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottmaro Luscinio Argentino duobus libris absoluta. — Ejusdem O. Luscinii de Concentus polyphoni i. e. ex plurifariis vocibus compositi, canonibus, Libri totidem. Argentorati, apud Joann. Schottum. 1536.“ Fetis bemerkt, dass es grosses Interesse biete durch die Abbildungen und Beschreibung der zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jhdts. in Gebrauch stehenden Instrumente. Die erste Abtheilung dieses Doppelwerkes ist in Form eines Dialoges zwischen Andr. Sylvanus und Seb. Virdung gefasst; die zweite ist Commentar, nicht mehr Dialog. Eine zweite Auflage erschien zu Strassburg 1542.

Lück, Stephan, geb. den 9. Jan. 1806 zu Linz am Rhein, zum Priester geweiht den 20. September 1828, jetzt Domcapitular in Trier, früher Professor der Moraltheologie und Director der Dom-Musikschule in Trier, wirkte auf die Heranbildung tüchtiger Kirchenchöre auch in weiteren Kreisen durch ein Schriftchen: „Theoretisch-praktische An-

leitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges" (Trier 1856, bald darauf in 2. Aufl. erschienen); 1860 edirte er „Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche" (2 Bde. Trier).

M.

Mabillon, Jean, geb. den 23 Nov. 1632 im Dorfe St. Pierremont in der Diöcese Rheims, trat 1654 in der Abtei St. Remigius in den Benedictinerorden, der ihn in die Reihe seiner gelehrtesten und tüchtigsten Glieder zählt. Nachdem er mehrere Aemter in den verschiedenen Klöstern der Maurinercongregation verwaltet hatte, starb er den 27. Dec. 1707 in der Abtei St. Germain-des-Près zu Paris. Seine Werke geben vielen Aufschluss über die ältere Kirchenmusik und enthalten reiche Notizen sowohl historischen als archäologischen Inhalts; besonders gehören hieher: „De liturgia gallicana libri tres;" „Annales ordinis S. Benedicti;" „Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti."

Machado, Manoël, zu Anfang des 17 Jhdts. Musiker in der Capelle des Königs von Portugal, war zu Lissabon geboren und gehörte zu den besten Kirchencomponisten seiner Zeit. (4 und 8 stimm. Kirchenstücke.)

Maccheti, Teofilo, geb. um 1660 zu Bologna, war Capellmstr. am Dom zu Pisa. Von ihm erschienen zu Bologna 1693: „Sacri concenti di Salmi"

Macque, Jeàn de, ein belgischer Tonsetzer des 16. Jhdts., war um 1540 Hoforganist des Vicekönigs von Neapel und noch 1592 Capellmeister desselben.

Macri, Paolo, geb. zu Bologna um die Mitte des 16. Jhdts., gab zu Venedig 1581 und 1597 5stimmige Motetten und 5—10stimmige Lamentationen heraus.

Madlseder, P. Nonosus, Benedictinermönch des Klosters Andechs in Oberbayern, gest. den 3. April 1797, war ein fleissiger Componist. Von ihm erschienen zu Augsburg 2 Bände von je 15 Offertorien für 4 Singstimmen mit 2 Violinen, Viola (Horn nnd Trompeten adlib.) 1765 und 1767; 5 Miserere und ein Stabat Mater mit ähnlicher Besetzung, 1768; dann 1771 zu St. Gallen „Vesperae solemnes" mit gleichem Orchester.

Magalhaens, Filipe de, einer der vorzüglichsten und fleissigsten portugisischen Tonsetzer, war königl. Capellmeister zu Lissabon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Die Lissaboner Bibliothek bewahrt eine ansehnliche Anzahl von Messen, Motetten u. dgl. von ihm; 1636 und 1641 erschien auch manches davon in Druck

Maggiore oder franz. majeur (grösser), bedeutet in einem Tonstücke den Uebergang ans der weichen (minore oder mineur) Tonart in die harte; das maggiore (grösser) und minore (kleiner) bezieht sich auf die Terz, welche das charakteristische Intervall der harten und weichen Tonart ist.

Magni, 1) Benedetto, ein ital. Kirchencomponist, von welchem zu Venedig 1616 Motetten und 8stimm. Messen gedruckt wurden.

2) Guiseppe M., geb. zu Foligno, war um 1700 Capellmeister daselbst und galt für einen der bessern Meister seiner Zeit.

Magnificat, der Lobgesang, welchen die seligste Jungfrau Maria im Hause des Zacharias anstimmte (Luc. 1, 46—55). In den ersten christlichen Zeiten wurde er schon in die kirchlichen Gesänge eingereiht und fand früher seine Verwendung auch an Sonn- und Festtagen beim Frühgottesdienste; jetzt wird er täglich in der Vesper gebetet. Dieses Lobgesanges bemächtigte sich die harmonische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts mit Vorliebe und schuf für ihn die kostbarsten und erhabensten Tongebilde; doch fasste man ihn, dem Sinne gemäss, mehr als demüthiges Danklied, denn als festlichen Jubelgesang auf, wesshalb auch da, wo die Meister sich der kirchlichen Intonation anschlossen, sie ihm vorherrschend die weiche Tonart aneigneten; die Demuth, das Bewusstsein, so Grosses sei der Lobsingenden geschehen ohne Verdienst, sie habe es empfangen als ein Geschenk der Gnade, spricht vor Allem als Grundgefühl sich aus.

An hohen Festtagen war es im Mittelalter Gebrauch, nach einem oder zwei Versen des Magnificat (wie beim „Benedictus") im einfachen Choralgesange die Antiphon einzuschieben, wodurch ausser einer der Festlichkeit angemessenen Ausdehnung ein anderer Zweck erreicht wurde, nämlich dass die während dieses Canticums stattfindenden Incensationen gut vollendet werden konnten.

Mahu, Stephan, ein deutscher Contrapunktist des 16. Jhdts., dessen Werke ihn zu den besten Meistern seiner Zeit rechnen lassen. Er war Sänger in der Capelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. Sein Hauptwerk sind die in Joanelli's Thesaurus gedruckten grossen Lamentationen zu 4 Stimmen. Einzelne seiner Compositionen finden sich in der Forster'schen Motettensammlung, bei Petrejus, Forkel; die Münchner Bibliothek besitzt ein Magnificat von ihm in Manuscript und einige Kirchenstücke unter dem Titel „Officia", auch in der Proske-schen Bibliothek finden sich Werke von ihm.

Maillard, Jean, ein französischer Componist des 16. Jhdts., lebte wahrscheinlich zu Paris, wo 1561 ein Motettenwerk von ihm: „XX Cantiones sacrae seu Motectae quatuor vocum" erschien. Er scheint als Tonsetzer eines guten Rufes genossen zu haben. Die Proske'sche Bibliothek besitzt viele Compositionen von ihm.

Majo, Giuseppe di, geb. zu Neapel 1689, studirte die Musik unter Aless. Scarlatti, 1727 erhielt er daselbst eine Capellmeisterstelle an einer Kirche. (8 stimm. Dixit, 1 Miserere für 2 Soprane, Tenor, 2 Violinen und Orgel, 4 stimm. etc. Litaneien).

Sein Sohn Francesco di M., geb. 1745, war einer der vortrefflichsten Tonsetzer aus der neapolitanischen Schule. Er starb zu Rom schon 1774, 29 Jahre alt. Ausser vielen Opern schrieb er auch mehreres für die Kirche, meistens mit Instrumentalbegleitung.

Manchicourt, Pierre, um 1510 zu Bethune (in Artois) geboren, war Canonicus in Arras, später Gesangmeister der Chorknaben an der Cathedrale von Tournay. Um 1560 lebte er in Antwerpen. Von ihm sind gedruckt: „Cantiones musicae" Paris 1539; „Modulorum musicorum etc." Paris 1545; „Missa 4 voc. cui titulus: Quo abiit dilectus", ebend. 1568.

Mancini, Curzio, ein Tonsetzer der römischen Schule, war von 1589 bis 1591 Capellmeister an der Kirche St. Maria Maggiore zu Rom und 1607 an St. Johann im Lateran. Er hinterliess 32 vier- bis achtstimmige Motetten im Mscr., und 1608 erschienen 8 stimm. Litaneien von ihm in Druck.

Mancinus, Thomas, geb. 1560 zu Mecklenburg, bis 1604 Capellmeister in Braunschweig-Wolfenbüttel. Von ihm erschienen 1588 67 geistliche und weltliche Cantiones im Druck. In der Proske'schen Bibliothek sind auch 4 fünfstimmige lateinische Madrigale von ihm vorhanden.

Manuale heisst ein Buch, welches von kleiner Form und geringem Umfange, nur das nöthigste und am öftesten vorkommende z. B. im Choralgesange enthaltend, znm Handgebrauche eingerichtet ist.

Marcato gleich markirt, accentuirt, steht in einem Tonsatze hei Stellen nnd Stimmen, welche besonders kräftig hervorgehoben werden sollen.

Marcello, Benedetto, einer der berühmtesten Meister der alten venetianischen Schule, stammte aus einer der angesehensten Patricierfamilie Venedigs und wurde daselbst am 24. Juli 1686 geboren. Nehen seiner wissenschaftlichen Aushildung studirte er die Musik bei dem berühmten Gasparini und hörte nie auf sie zu cultiviren, selbst als er durch Staatsämter und Geschäfte viel in Anspruch genommen war. Zuerst Advokat, dann Rathsmitglied, fungirte er zuletzt als Schatzmeister in Brescia, wo er am 24. Juli 1739 starh. Das Werk, welchem M. als Componist seinen hohen Ruhm verdankt, sind seine 50 Psalmen, deren Texte von Girol. Ascan. Giustiniani hearbeitet sind. M. zeigt sich in ihnen als einen Tonsetzer, welcher durch einfache Erhabenheit und Grösse musterhaft genannt werden muss. Ausser diesem Werke, das in Venedig in 2 Ahtheilungen zu je 4 Foliobänden 1724, 1726 und 1727 erschien, hatte er sowohl für die Kirche als für profane Zwecke noch mehreres componirt.

Marchetto, Marchettus de Padua, ein berühmter Tonlehrer aus der zweiten Hälfte des 13. und dem Anfange des 14. Jhdts., war aus Padua gehürtig und hielt sich theils zu Verona, theils zu Cesena auf, soll auch in Neapel einige Zeit gelebt und musikalische Vorlesungen gehalten haben. Seine Verdienste sind, dass er die Mensuralmusik weiter ausbilden half und die Lehre der Harmonie bedeutend förderte. Für letztere werden durch ihn schon besondere Regeln gegeben; zum erstenmal finden wir hei Marchettus (wie bei seinem Zeitgenossen Johann de Muris) die sehr wichtige Regel, dass zwei vollkommene Consonanzen nicht in gerader Bewegung aufeinander folgen sollen. Auch das Wesen der Dissonanzen war ihm schon hekannt. Seine Schriften: „Lucidarium in arte musicae planae“ und „Pomerium in arte musicae mensuratae“ hat Gerbert in sein Werk „Scriptores de mus. eccl.“ tom. III. aufgenommen.

Marcuori, Adamo, geb. zu Arezzo um die Mitte des 18. Jhdts., war Capellmeister am Dom zu Pisa und starb zu Montenere am 5. April 1808. Seine Kirchenwerke liegen als Manuscript im Archive des pisaner Doms.

Marenzio, Lnca, einer der bedeutendsten italienischen Componisten des 16. Jhdts., war um die Mitte desselben zu Coccaglia unterhalb Brescia geboren. Eine hesondere Anmuth der Stimme und ausgezeichnete Musikanlagen führten ihn unter die Leitung des Giovanni Conti, C.-M. in Brescia, eines der kenntnissreichsten Musikers seiner Zeit, wo er im Gesang und in der Composition die gründlichste Aushildung erwarb. Sein lebhaftes Genie bewegte sich mit vorzüglichem Erfolge im Madrigalenstyle, der edelsten Form damaliger Profanmusik. Mit wahrer Begeisterung wurde die erste Sammlung seiuer Madrigale

aufgenommen und hatte einen glänzenden Ruf an den Hof des Königs von Polen zur Folge. Das rauhe Klima jenes Landes bewirkte jedoch seine baldige Rückkehr nach Italien. In Rom ward er zuerst bei dem Cardinal d'Este, hierauf bei dem Cardinal Aldobrandini als Capell-M. angestellt und zuletzt als Mitglied des päbstlichen Sängercollegiums aufgenommen. Hier starb er den 22. August 1599. — Obwohl M. seinen Hauptruhm Madrigalen verdankt, welche ihm auch den Beinamen „il dolce cigno (der süsse Schwan)“ und „il divino compositore (der göttliche Tonmeister)“ erwarben und zugleich ein sehr einflussreiches Verhältniss auf das gesammte Musikwesen jener in einer wichtigen Umgestaltung begriffenen Zeit übten, so behauptete er dennoch als Kirchencomponist eine gleich ehrenvolle Stellung, und die originelle Verwendung seiner reichen Gesang- und Effektmittel hinderten ihn nicht, sich durchaus als ächten Anhänger der römischen Schule zu erweisen, zu deren würdigsten Meistern im reinen Kirchenstyle er stets gerechnet wurde. Seine zahlreichen Compositionen — Madrigalen, Motetten, Antiphonen u. a. — erschienen von 1580 bis 1616 zuerst in Venedig im Druck.

Mariani, Giovanni Lorenzo, geb. zu Lucca 1737, Schüler des Padre Martini in Bologna, war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit und starb als C.-M. an der Cathedrale zu Savona 1793. (Viele Kirchensachen, oft zu 6, 7, 8 realen Stimmen.)

Marienfeste. Der katholische Christ kennt nach Gott kein Wesen, das mehr der Verehrung und Huldigung würdig wäre, als Maria, die unbefleckt empfangene Jungfrau, die mit den höchsten Gnaden gezierte Mutter des Gottessohnes, des Heilandes der Welt. Ihre innige Beziehung zur Welterlösung wissen wir zu schätzen; als die mit grosser Macht ausgerüstete Fürsprecherin erscheint sie uns in den Erweisen ihrer Mutterliebe doppelt liebenswürdig, und nur ein Ausfluss dieser Erkenntniss und Liebe ist es, wenn die Kirche eigene Festtage zur besondern Verehrung Mariä angeordnet hat, wenn die Gläubigen sie mit kindlicher Zärtlichkeit und besonderem Eifer verehren. Der Mariencultus ist so alt wie die Kirche, und mehrere der Feste der seligsten Jungfrau haben ihren Ursprung im hohen christlichen Alterthume, z. B. die Feste Mariä Verkündigung und Mariä Himmelfahrt wurden schon im 5. Jhdt., Mariä Lichtmess im 6. Jhdt. begangen. In den Katakomben wurden Bilder der hl. Gottesmutter gefunden, in begeisterten Anrufungen giesst der hl. Ephrem der Syrer seine liebeglühende Seele gegen die Himmelskönigin aus, und mit den Jahrhunderten mehren sich Hymnen und Lobgesänge zu Ehren Mariä, bis in der Periode der Mystiker diese poetische Huldigung den höchsten Gipfel erreicht. Einen wunderbar reichen Blüthenkranz könnte man um ihr Haupt winden von den ausserordentlich zahlreichen Hymnen, Sequenzen, Litaneien, die bis auf unsere Tage zu ihrer Ehre und Verherrlichung gedichtet und gesungen worden. Hinter den Dichtern blieben die Sänger und Tonkünstler nicht zurück, sie wollten auch den Tribut ihrer Liebe durch vorzügliche Erzeugnisse ihrer Kunst der geliebten Gottes-Mutter zu Füssen legen. Eine schöne Stufenleiter führt von den tiefinnig gefühlten Gesängen im einfachen Choral bis zu den künstlichst ausgebildeten Schöpfungen harmonischer Kunst. Ueberall aber tritt begeisterte heilige Liebe und kindliche Zärtlichkeit, manchmal auch schwärmerische Minne hervor. Die Antiphonen, Hymnen, Sequenzen u. dgl. für die Feste Mariä zählen in der Regel zu

den besten Stücken des Chorals und der älteren harmonischen Kirchenmusik.

Die vorzüglichsten Feste Mariä, welche in der katholischen Kirche gefeiert werden, sind:

1. Festum Immaculatae Conceptionis B. V. M., das Fest der unbefleckten Empfängniss Mariä (8. Dec.);

2. F. Purificationis, das Fest der Reinigung M. oder Mariä Lichtmess (2. Febr.). An diesem Tage findet eine feierliche Kerzenweihe statt, während welcher der Chor einige aus den im Missale stehenden Antiphonen „Lumen ad revelationem“ und „Exurge Domine“ nebst dem Canticum Simeonis „Nunc dimittis“, nach dessen einzelnen Versen die zuständige Antiphon wiederholt wird, vorzutragen hat; ebenso die Antiphonen „Adorna“ oder „Responsum“ und die Vs. „Obtulerunt“ bei der darauf folgenden Procession.

3. F. Annuntiationis B. V. M., das Fest der Verkündigung M. (25. März);

4. F. Visitationis B. V. M., das Fest Mariä Heimsuchnng (2. Juli);

5. F. Assumtionis B. V. M., das Fest der Himmelfahrt Mariä (15. August);

6. F. Nativitatis B. M. V., das Fest der Geburt Mariä (8. September);

7. Festum VII. Dolorum B. V. M., das Fest der 7 Schmerzen Maria, welches am Freitag vor dem Passionssonntag gefeiert wird, und durch die herrliche Sequenz „Stabat mater„ ausgezeichnet ist.

Im Mittelalter war eine grosse Anzahl Hymnen nnd Sequenzen für diese einzelnen Feste der seligsten Jungfrau in Uebung, von denen aber bei der tridentinischen Reform des Missale und Breviers nur die Hymnen „Ave maris stella“ und „O gloriosa Virginum“, welche beide ein hohes Alter aufweisen, und die Sequenz „Stabat mater“ beibehalten wurden (für das Offic. parvum B. V. M. noch der Hymnus: „Memento salutis auctor“). Kirchliche Aufnahme und Uebung fanden ferner die sogenannten marianischen Antiphonen am Schlusse der Tagzeiten: Ave Regina, Regina coeli, Salve Regina nnd Alma redemtoris mit ihren lieblichen Melodien; an einigen Orten werden auch die Antiphonen: Stella coeli, Immaculata, O praeclarum vas, bei bestimmten Gelegenheiten gesungen.

Eine besondere Anregung für die Verherrlichung der seligen Jungfrau Maria gab in unserm Jahrhunderte den Dichtern und Tonkünstlern die Feier des nur den Charakter einer Privatandacht tragenden Marien- oder Maimonats. In dieser Beziehung sind zu erwähnen die Dichter Guido Görres, P. Gall Morel u. a., deren liebliche Marienlieder grösstentheils eine glückliche musikalische Bearbeitung durch P. Anselm Schubiger, Heuberger, Greith, Aiblinger, Jul. Maier, Lindpaintner u. a. erfahren haben.

Marpurg, Friedrich Wilhelm, einer der grössten deutschen Musikliteratoren und Theoretiker, war geb. am 1. Oct. 1718 zu Seehausen in der Altmark, und starb am 22. Mai 1798 zu Berlin als Lotterie-Director und mit dem Titel „Kriegsrath.“ Seine Schriften zerfallen in rein theoretische, in kritische und historische, und sind meist ausgezeichnet durch Gründlichkeit und Scharfsinn, sowie durch Lebendigkeit und Prägnanz der Darstellung, wobei man freilich oft den damals bei polemischen und kritischen Schriften gangbaren witzelnden

und groben Ton übersehen muss. Von seinen Schriften ragen hervor: „Handbuch beim Generalbasse und der Composition“ 3 Th. Berlin, 1757—58; „Abhandlung von der Fuge“ Berlin 1753 und 54. 2 Theile; „Anleitung zur Singcomposition“ Berlin 1758; „Versuch über die musikalische Temperatur,“ Breslau 1776 u. v. a. Auch einige Compositionen hinterliess er.

Marquez, Antonio Lesbio, geb. zu Lissabon um 1660 und gest. daselbst am 1. Nov. 1709 als königl. portugiesischer Capellmeister, war von seinen Landsleuten als tüchtiger Tonsetzer und Literator geschätzt. Er hinterliess auch viele Kirchencompositionen, welche aber Mscr. geblieben sind.

Martini, P. Giovanni Battista, der grösste Tongelehrte des achtzehnten Jahrhunderts, überhaupt einer der gelehrtesten Musiker, welche Italien hervorgebracht hat, geboren den 25. April 1706 zu Bologna, daselbst gestorben den 4. August 1784, war der Sohn eines Musikers; seine reissenden Fortschritte erschöpften bald den Unterricht des Vaters, und M. kam nun unter die Leitung P. Predieri's für Gesang und Clavier, den Contrapunkt studirte er unter A. Riccieri. Nachdem er seine classische und religiöse Bildung bei den PP. Oratorianern vollendet hatte, trat er 1721 in den Convent des hl. Franziscus zu Bologna. Mit allem Eifer trieb er das Studium der Philosophie und Mathematik, namentlich aber zog ihn die Musik an. 1725, obwohl erst 19 Jahre alt, hatte er schon so ausgebreitete Kenntnisse in seiner Kunst, dass er zum Capellmeister seiner Ordenskirche ernannt wurde. Von nun an weihete er sich ganz der Tonkunst und studirte, wenn er nicht componirte, die Tractate der alten und neuen Musiktheoretiker. Auf Andrängen der Freunde der Musik und mehrerer Künstler, entschloss er sich, zu Bologna eine Schule der Composition zu eröffnen. Zugethan den Traditionen der römischen Schule, befliess M. sich vorzüglich, die Lehren dieser strengen und herrlichen Schule fortzupflanzen. Seine ausgezeichnete Methode und die Resultate, die er an seinen Schülern erzielte, und seine grosse Gelehrsamkeit verschafften ihm und seiner Schule einen europäischen Ruf. Man sah die berühmtesten Tonsetzer sich bei ihm Raths erholen, man wählte ihn bei Concursen zum Schiedsrichter, bei Streitfragen wendete man sich an ihn und er hob gewöhnlich alle Zweifel. Die Sanftheit seines Charakters, seine Bescheidenheit, sein so freundlich entgegenkommendes Wesen und seine schnelle Bereitwilligkeit in Beantwortung aller Fragen gewannen ihm die Zuneigung Aller. Seine Sammlung von Büchern, Manuscripten und Musikalien jeder Gattung bildete eine Bibliothek, so zahlreich und vollständig, wie sie kein Musiker je besessen; 50 Jahre und grosse Summen Geldes hatte ihre Erwerbung gekostet; Burney schätzte sie auf 17,000 Bände, sie füllte 4 Zimmer. Jetzt ist sie der Universitäts-Bibliothek zu Bologna einverleibt.

Unter den eifrigsten, ernstesten und unausgesetzten Studien und Arbeiten erreichte er ein Alter von 78 Jahren. Gegen Ende seines Lebens hatte M. wegen fortgesetzter Kränklichkeit den P. Stanislaus Mattei, geb. 10. Febr. 1750 zu Bologna, gest. 17. Mai 1825 daselbst, Mönch desselben Klosters und einen seiner besten Schüler, zu seinem Stellvertreter als Lehrer und Chordirector bestimmt. Obgleich von schmerzhaften Anfällen gequält, hörte er doch nicht zu arbeiten auf. 3 Bände seiner Musikgeschichte vollendete er, bei der Redaction des vierten überraschte ihn der Tod.

Unter seinen Schülern sind die hervorragendsten: der ebengenannte P. St. Mattei, P. Paolucci, Capellmeister von Venedig, P. Sabattini, C.-M. zu Padua, Rutini in Florenz, Sarti und Abbé Ottani in Turin.

Martini schrieb für die Kirche Messen und Motetten, gewöhnlich im alten Styl; sie wie fast alle seine Compositionen sind steif und trocken, wenn auch sehr gelehrt; seinen eigentlichen Ruf hat er sich als Musikgelehrter und Schriftsteller erworben. Seine Hauptwerke sind: 1) „Storia della musica," tom I. Bologna 1757. tom. II. 1770, tom III. 1781. Im ersten Band geht er bis Adam zurück, behandelt die Musik bei den Hebräern, Chaldäern und andern orientalischen Völkern und bei den Egyptern; der II. und III. verbreitet sich über die Musik der Griechen. Leider erschien der IV. Band dazu nicht mehr; denn auch Mattei, dem er die Materialien dazu hinterliess, gab ibn nicht heraus. 2) „Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo", Bologna 1774—75. 2 vol. Der 1. Band bezieht sich auf den Contrapunkt über den Choral, der 2. behandelt den fugirten Contrapunkt. Darin befinden sich die besten Beispiele aus den Werken von Palästrina, Porta, Morales, Animuccia u. a. In Anmerkungen fügt er werthvolle Erklärungen nnd gelebrte Andeutungen bei. 3) „Regole per gli organisti per accompagnare il canto fermo", (Bologna) und noch mehrere kleinere Schriften.

Marx, Adolph Bernhard, geb. den 27. Nov. 1799 zu Halle, Sohn eines Arztes, trieb scbon frühzeitig Musik, im Generalbass unterwies ihn der berühmte Türk. Nachdem er einige Zeit der Jurisprudenz gedient hatte und als Referendar nach Berlin versetzt worden war, gab er dem innern Drange nach und weibete sich ganz der Tonkunst. Längere Zeit ertheilte er musikalischen Unterricht, 1823 übernahm er die Redaktion der berliner Musikzeitung, 1830 wurde er als Professor der Musik an der berliner Universität und zwei Jahre darauf als Musikdirector an derselben angestellt. Die Universität Marburg verlieh ihm das Doctordiplom. Als Lehrer wie als Schriftsteller ist Marx ausserordentlich anregend und geistvoll, doch liebt er Alles in die Breite zu ziehen und ästhetisirend Manches über die prosaische Wahrheit hinaufzuschrauben. Er starb am 17. Mai 1866. — Von seinen Werken sind anzuführen: „Die Kunst des Gesanges" Berlin, 1826; „Ueber Malerei in den Tonkunst", ebenda 1828; „Die Lehre von der musikalischen Composition", 4 Bde, Leipzig 1837—1845 (I. Theil 7. Aufl. 1868); „Allgemeine Musiklehre", Leipzig, 1839 (8. Aufl. 1868); „Ludwig van Beethoven, Leben und Schaffen", 1859 u. a. Viele Aufsätze lieferte er in musikal. Zeitschriften und in Schilling's „Universallexicon der Tonkunst." Auch einige Oratorien und andere Musikstücke schrieb er.

Masi, 1) Felice, geb. zu Pisa, trat frühzeitig in den Minoritenorden, 1753 ward er Sänger der päbstl. Capelle und zuletzt C.-M. an der Zwölf-Apostelkirche in Rom. Er starb am 5. April 1772 und hinterliess viele Kirchensachen in Mscr.

2) Giovanni M., in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. C.-M. an der Kirche S. Giacomo de' Spagnuoli zu Rom. (Messen, Motetten etc.)

Masini, Antonio, ein Tonsetzer der römischen Schule, geb. 1639, starb am 20. Sept. 1687 als C.-M. zu St. Peter im Vatican. (Motetten, Psalmen.)

Massaini, Tiburzio, geh. zu Cremona in der ersten Hälfte des 16. Jhdt., Augustinermönch, war um 1592 C.-M. an der Kirche S. Maria del Popolo in Rom, in welchem Jahre er nach Prag in die Dienste des Kaisers Rudolph II. berufen wurde; bald jedoch kehrte er wieder nach Rom zurück. (Motetten, Psalmen, mehrchörige Kirchenstücke.)

Massenzio, Domenico, geh. zu Ronciglione im Kirchenstaate, war zuletzt C.-M. am Professhause der Jesuiten in Rom. Von 1612 bis 1643 erschienen von ihm Motetten, Psalmen, Litaneien u. a. m. zu Rom im Druck.

Mastiaux, Caspar Anton Freiherr von, geh. am 3. März 1766 zu Bonn, studirte daselbst und in Köln, promovirte 1786 zu Heidelberg als Dr. Jur. und erhielt im nämlichen Jahre ein Canonikat zu Augsburg. 1789 ward er zu Köln zum Priester geweiht, 1790 zu Rom zum Dr. Theol. befördert und als Ehrenmitglied mehrerer Akademien und gelehrten Gesellschaften aufgenommen; seit 1797 fungirte er als Domprediger zu Augsburg, bis nach Auflösung des Domcapitels 1803 die Berufung als Landesdirections-Rath ihn zuerst nach Ulm, dann nach München führte; hier ernannte ihn der König später zu seinem wirkl. geheimen Rath. Bald musste er sich jedoch wegen geschwächter Gesundheit von den öffentlichen Geschäften zurückziehen, und beschäftigte sich dann mit gelehrten Arbeiten sowohl im literarischen als musikalischen Fache. Eine der ersten Früchte dieser seiner Thätigkeit war das „kathol. Gesangbuch“ (3 Bde, München 1810); 1818 setzte er die „kathol. Literaturzeitung“ (ehemals von Felder redigirt) fort und erwarb sich mit noch anderen Schriften einen geachteten Namen An musikalischen Schriften seien erwähnt ausser obigem Gesangbuche: „Vollständige Sammlung der besten alten und neuen Melodien hiezu“ 8 Hefte (Leipzig und München 1812—19); „Ueber Choral und Kirchengesänge“ (München 1813): „Gesangbuch der Elementarschulen in München“ (Landshut 1817). Er war ein gewandter Componist und arbeitete auch einige Messen und Motetten aus. Hochgeehrt starb er an einem Schlagfluss am 12. Dec. 1828.

Matelart, Jean, ein niederl. Tonsetzer, war zu Ende des 16. Jhdts. C.-M. an der Kirche San Lorenzo in Damaso zu Rom.

Mattheson, Johann, Literator, berühmter musikalischer Schriftsteller, auch Sänger, Componist, Clavier- und Orgelvirtuos, geb. zu Hamburg den 28. Sept. 1681, gest. den 17. April 1764, war eine rüstige Arbeitskraft; neben seinen Staatsgeschäften arbeitete er unendlich viel für die Tonkunst durch Schriften und Compositionen. (Von seinen Schriften sind 88 im Druck erschienen, beinahe zweimal soviel hat er im Mscr. hinterlassen.) Von den Schriften sind zu nennen: „Das neueröffnete Orchester“ 1713; „Das beschützte Orchester“ 1717; „Grosse Generalbassschule“ 1730; „Der vollkommene Capellmeister“ 1739 u. v. a. Dass es darin mit der Gründlichkeit nicht immer so bestellt ist, wie es sein sollte, lässt sich denken; seine polemischen Schriften aber stossen durch den groben, klotzigen Ton, wo oft der Gegner nur mit Machtsprüchen niedergeworfen wird, ab, auch seine übrigen Schriften ermangeln dessen nicht.

Matutin, hora matutina, bildet mit den Laudes den ersten Theil des kirchlichen Officiums oder Breviergebetes. Ursprünglich hiess sie „Vigiliae nocturnae“ und wurde in drei Abtheilungen während der Nacht, wie die Römer die Nacht in 3 Vigiliae eintheilten, gebetet und gesungen. Als später das Officium bloss Gebet der Cleriker wurde,

zog man diese 3 Abtheilungen und die Landes (Vigiliae matutinae) in eine Hore oder sogenannte (grosse) Gebetstunde zusammen. Sie besteht jetzt aus dem Vorbereitungsgebete Pater, Ave, Credo, dem Verse „Domine labia etc.", dem Einleitungspruche „Deus in adjutorium etc.", woran sich das Invitatorium mit dem 94. Psalm, der Hymnus nnd die 3 Nokturnen schliessen. Jeder Nokturn besteht aus 3 Psalmen mit ihren Antiphonen (in der österlichen Zeit nur mit einer Antiphon), 3 Lectionen nnd ebensoviel Responsorien. An die 9. Lection schliesst sich ausser dem Ferialofficium und der Fastenzeit das „Te Deum", worauf die „Laudes" beginnen. So ist die Anordnung im römischen Brevier; einige Ordensbreviere weisen eine andere Ordnung auf.

Mauduit, Jaques, ein franz. Tonkünstler, geb. den 16. Sept. 1557 zu Paris, gest. den 16 Aug. 1627 daselbst, bekleidete eine Stelle am königl. Hofe und hinterliess viele Kirchensachen.

Mayr, Simon, geb. zu Mendorf bei Ingolstadt in Bayern am 14. Juni 1763, eignete sich schon frühzeitig bei grossem Musiktalente eine bedeutende Fertigkeit im Gesange und auf einigen Instrumenten an. Nachdem er ein paar Jahre auf der Universität Ingolstadt verlebt hatte, beschloss er sich ganz der Musik zu widmen. In Bergamo nahm er bei Lenzi, später in Venedig bei Bertoni, Capellmeister an der Marcuskirche, Unterricht; das eigentliche Tonwissenschaftliche, den Contrapunkt u. dgl. eignete er sich mehr durch Selbstudinm an. Anfangs schrieb er nur Kirchenstücke und Oratorien, später arbeitete er lange Zeit nur für die Bühne. 1802 wurde er als Capellmeister an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo angestellt, welches Amt er bis an sein Lebensende bekleidete. 1805 übernahm er das Directorat der öffentlichen Musikschule in Bergamo und stiftete 1822 mit mehreren Musikern die „Unione filarmonico" zur Vervollkommnung der Musik, nachdem er 1809 eine milde Anstalt für erwerbsunfähige Musiker und ihre Familien gerüudet hatte. Von 1816 an hörte er auf für die Bühne zu arbeiten. Hochbetagt starb er am 2. Dec. 1845. Neben ungefähr 47 Opern, 9 Oratorien, 14 Cantaten und andern weltlichen Stücken schrieb er noch sehr viele Kirchenstücke mit und ohne Instrumentalbegleitung; auch mit musikalisch-theoretischen Arbeiten hatte er sich sehr viel beschäftigt.

Maxima s. Notation.

Mazzocchi, Domenico, ein Tonsetzer der römischen Schule, Rechtsgelehrter, geb. zu Civita-Castellana am Ende des 16. Jahrhnnderts, brachte den grössten Theil seines Lebens in Rom zu. Gedruckt sind von seinen Compositionen Motetten, andere Kirchensachen und Madrigalen.

Ein jüngerer Bruder von ihm, Virgilio M., war von 1628—29 Capellmeister an S. Johann im Lateran zu Rom, darauf solcher zu S. Peter im Vatican und starb 1646. Er etablirte eine Musik- und Gesangschule in Rom, soll in die Kirchenmusik einen etwas glänzenderen und lebendigeren Styl eingeführt und auf einen regelmässigeren musikalischen Rhythmus gesehen haben. (4 und 8 stimm. Motetten).

Mazzoni, Antonio, geb. zu Bologna um 1725, ein Schüler Predieri's, arbeitete hauptsächlich für die Bühne, bis er, nach längerem Aufenthalte in Spanien, Russland, Dänemark und Schweden 1770 als Capellmeister an der Kirche S. Petronio in Bologna angestellt wurde,

als welcher er auch für die Kirche mehreres componirte. Er starb im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts.

Mediation s. Psalm.

Megerle, Abraham, geb. den 9. Febr. 1607 zu Wasserburg, zeichnete sich durch tiefe musikalische Kenntnisse und tüchtiges Orgelspiel aus. Zum Priester geweiht wurde er zuerst als Capellmeister am Dome zu Constanz angestellt und nachgehends wirkte er zu Salzburg als solcher 19 Jahre. 1655 wurde er, vom Kaiser Ferdinand III. in den Adelsstand erhoben, Canonicns zu Altötting, wo er am 29. Mai 1680 starb. Er hinterliess an 2000 Compositionen theils im Druck, theils im Mscr. („Anchora salutis" München 1664; „Ara musica seu tres tomi Offertoriorum" von 1—10 Stimmen mit Instrumenten, Salzburg 1674; „Psalmodia" München 1657 u. dgl.

Mehrchörig ist derjenige Tonsatz, der in der Vereinigung mehrerer 4 stimm. Chöre zu gemeinschaftlicher Wirkung besteht. Von dem mehrchörigen Satze ist der mehr als 4 stimmige Satz zu unterscheiden, indem bei ersterem 2 oder mehrere Stimmkörper, für sich bestehende Chöre, wovon jeder seine eigene Fundamentalstimme oder seinen Bass hat, ihre Wirksamkeit selbstständig gegeneinander äussern, bei letzterem aber alle Stimmen auf einer Bassstimme beruhen und einen einzigen, mehr als 4 stimmigen Chor bilden. Die Alten nannten z. B. einen Satz für acht Stimmen in 2 Chöre geschieden: „a otto voci in due cori reali," einen Satz von acht Stimmen mit einer Fundamentalstimme: „a otto voci reali." Ockenheim componirte schon für viele Stimmen (bis zu 36); die berühmten Niederländer des 16. Jhdts. aher schrieben nur 4- selten 5- oder 6-stimmig. Erst Adr. Willaert versuchte wieder die Composition für 2 Chöre. Um die Mitte des 16. Jhdts. benützte man die mehrstimmige und mehrchörige Satzweise zu erhabener Wirkung. Vorzügliche Werke derart lieferten Willaert, die heiden Gabrieli, Palästrina, Lasso, Ingegneri. Im 17. Jhdt. gab es keinen tüchtigen Meister, der nicht den vielstimmigen Satz gepflegt hätte; man stieg mit der Simmenzahl his zu 36, ja selbst 48 Stimmen (Benevoli 1650 und Ballahene 1790). Im 18. Jhdt. nahm die Sucht nach Vielstimmigkeit wieder ziemlich ab.

Mehrdeutig nennt man einen Ton, ein Intervall, einen Accord, insofern ihm gemäss einer verschiedenen Herleitung verschiedene Deutung unterlegt werden kann.

Mei, Orazio, geb. zu Pisa 1719, ein Schüler des berühmten Clari, wurde nach Beendigung seiner Studien Organist am Dome zu Pisa und 1763 Capellmeister in Livorno, wo er 1787 starb. Er schrieb unter Anderm viele Kirchensachen.

Meibom, Marcus, ein gelehrter Philolog, geb. 1630 zu Tönningen in Schleswig, beschäftigte sich vorzüglich mit der Musik der Alten und gab 1652 zu Amsterdam „Antiquae musicae autores septem Graece et latine" 2 Bände, heraus. Er starb 1711 zu Utrecht und hinterliess noch einige andere Schriften über alte Musik.

Melani, Alessandro, geb. zu Pistoja, war 1660 Capellmeister an St. Petronio zu Bologna, 1667 in Rom an der Kirche S. Maria Maggiore, 1672 kam er als solcher an die von S. Luigi de' Francesi. (Viele Kirchensachen, besonders auch für 3 und 4 Chöre.)

Melgaz oder **Melgaço.** Diego Diaz, ein portugis. Mönch, geb. zu Cubao den 11. April 1638, starb am 9. Mai 1700 als Capellmeister

an der Cathedrale zu Evora. Er hat im Mscr. geschätzte Kirchensachen hinterlassen.

Melisma (im Griechischen: Lied, Gesang, Weise) bedeutet als technisch-musikalischer Kunstausdruck den verzierten Gesang, die durch mehrere Noten über einer einzigen Sylbe dargestellte Verzierungsfigur.

Melle oder **Mel,** Renaud de, Rinaldo del Mele, ein niederländischer Componist des 16. Jhdts., kam um 1580 nach Rom, um seine musikalischen Studien fortzusetzen. Später wurde er Capellmeister an der Cathedrale zu Sabina. (Motetten u. a. Kirchenstücke.)

Melodie, Melodia, (von μέλος, der Gesang, das Lied) ist im Allgemeinen jede Reihe von nacheinanderfolgenden Tönen, im Gegensatz zur Harmonie, welche mehrere Töne miteinander gleichzeitig ertönen lässt; näher bestimmt aber eine in sich selber und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne. Die Melodie ist der wesentliche Theil des Musikstückes, die Seele eines solchen, der die Harmonie, als solche, nur als ausbelfendes und unterstützendes Ausdrucksmittel untergeordnet bleibt; die Melodie gleicht in einem Gemälde der Zeichnung, den Contouren, die Harmonie den Farben, dem Colorit. Eine gute Melodie zu erfinden ist Sache der Phantasie und des Gefühls und kann nicht gelebrt werden; was Melodik heisst, ist nur die Lebre von der regelrechten Gestaltung, von dem mechanischen Bau der Melodie, wie sie aus symmetrischen Taktgliedern bestehen muss, wenn sie leicht, fasslich und gefällig sein soll, weist an, verschiedene Einschnitte, Cadenzen, Ruhepunkte zu setzen, die Perioden zu construiren und aneinander zu reihen, gibt die ästhetischen Bedingungen an u. dgl.

Man hat dem gregorianischen Choral oft den Vorwurf gemacht, dass er nicht Melodie sei. Allerdings in dem strikten neuern Sinne nicht, da ihm der streng symmetrische, abgemessene Bau fehlt; dass aber seine Tonreihen wirklicher Ausdruck von Empfindungen und Stimmungen, wenn auch nicht von leidenschaftlichen sind, kann nur Vorurtheil oder Unkenntniss verneinen.

Während die neuere Tonkunst alle möglichen Intervalle in der Melodie zulässt, hatten die Alten strenge Regeln in dieser Beziehung, gemäss welchen ein Choral melodisch oder unmelodisch charakterisirt wurde. Hiernach durften nur diatonische Intervalle, d. h. solche, welche in der diatonischen Octavenreihe vorkommen, gebraucht werden; verpönt waren z. B. der kleine halbe Tonschritt, die übermässige Secunde, die verminderte Terz, die übermässige Quart (Tritonus), die falsche Quint, die grosse Sext, die kleine und grosse Septime; aufsteigend waren die kleine Sext und die Octav erlaubt. Diese Gesetze haben einen sehr frühen Ursprung, da man sie schon in den alten Weisen des gregor. Chorals beobachtet findet. Sie sind von da wahrscheinlich in die Mensuralmusik herüber genommen worden und bilden gleichsam ein Gesetz für alle wahre Kirchenmusik. Mit dem Verlassen dieser Gesetze beginnt der Verfall der Kirchenmusik. Alle diese Regeln waren nicht etwas Pedantisches, sondern hatten ihre guten, aller Achtung werthen Gründe; einmal war dafür maassgebend, dass die Gesänge leicht auszuführen seien, was bei schwierigen Intervallen, dergleichen die verminderten und übermässigen sind, nicht möglich wäre; dann lag den Alten daran, ihrer Musik den Stempel der erha-

bensten Einfachheit und reinsten kirchlichen Keuschheit aufzudrücken, sie fern von aller Leidenschaftlichkeit zu erhalten.

Melodisch nennt man jede Tonreihe, welche dem innern und äussern Wesen, den Gesetzen u. s. w. der Melodie entspricht, welche überhaupt einen musikalischen Gedanken ausspricht, oder auch welche auf das Ohr und Gemüth einen angenehmen Eindruck macht; Tonreihen, welche dieser Merkmale entbehren, werden unmelodisch genannt.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, geb. am 3. Febr. 1809 zu Hamburg, gest. den 4. Nov. 1847, einer der besten Tonkünstler, die je gelebt haben, wurde 1833 städt. Musikdir. zu Düsseldorf, als welcher er den wöchentlichen Gesangverein, die Concerte und die Kirchenmusik in den katholischen Kirchen zu dirigiren hatte. 1835 ging er nach Leipzig und übernahm die Direction der Gewandhausconcerte. Er hatte auch Vieles für die Kirche (protestantische) componirt; bekannt ist sein „Lauda Sion;" mehrere Ouvertüren, Oratorien, als: „Elias," „Paulus" u. dgl. erwarben ihm den Ruhm eines tieffühlenden Componisten; in seinen Reisebriefen erweist er sich als einen einsichtsvollen Beurtheiler und Kritiker. Es ist hier nicht der Raum und auch erscheint es dem Zwecke dieses Buches nicht angemessen, weiteres über die Lebensverhältnisse und die Thätigkeit dieser musikalischen Grösse mitzutheilen, und verweisen wir darum auf dessen Biographie von Lampadius (Leigzig 1848), von Neuman (Kassel 1854).

Mendes, Manoël, ein portug. Componist und Musikschriftsteller, geb. zu Evora um die Mitte des 16. Jhdts., starb als C.-M. daselbst. Er hatte tüchtige Schüler gebildet und verschiedene Kirchenstücke nebst einem Tractate über Kirchengesang hinterlassen.

Mensur, mensura, Maass, ein musikalischer Kunstausdruck von verschiedener Bedeutung. Manchmal deutet es das mathemetische Verhältniss der Töne zu einander, also soviel als Intervall an; manchmal das quantitative Verhältniss derselben, das Maass in Länge und Kürze; gewöhnlich aber versteht man darunter in der Instrumentalbaukunst die mathematische Eintheilung der wesentlichsten Theile eines Instrumentes, sowohl im Verhältniss zu einander unter sich, als zu ihrer Wirkung. So bedeutet z. B. bei Blasinstrumenten und der Orgel die Mensur das Verhältniss der Weite des Rohres und der Pfeifen zu deren Länge; bei Saiteninstrumenten die verhältnissmässige Länge der Saiten zu der Höhe oder Tiefe des Tons u. dgl. Eine Geige von kurzer oder kleiner Mensur hat einen kleineren Körper als gewöhnlich, kürzeren Hals u. dgl., daher auch engere Spielart. Auf die Höhe oder Tiefe der Stimmung hat eine kleinere oder grössere Mensur zwar keinen Einfluss, aber auf die Klangfarbe und Klangkraft.

Mensuralmusik oder Mensuralgesang bezeichnet die in bestimmte taktmässige oder vielmehr taktmässig bestimmte Geltung gebrachte Musik von dem Anbeginne des Taktwesens, das sich zuerst aus der Prosodie, den Längen und Kürzen der gesungenen Worte des Kirchentextes entfaltete, bis in das 16. oder 17. Jhdt., wo das alte Takt- oder Mensuralwesen in unser jetziges Taktsystem überging. Der Gegensatz war der Cantus planus, oder musica plana, der Choralgesang, welcher in freierem Rhythmus, ohne solche abgemessene Geltung der Noten dahinschritt. Ein Zeitpunkt, wann die Mensuralmusik begann, lässt sich selbstverständlich nicht genau angeben, da es sich hiebei nicht um eine plötzliche glückliche Entdeckung, sondern

um die Entwicklung einer Kunst handelt, deren Schritte oft ganz unscheinbar sind und sich erst nach und nach zu augenfälligeren Resultaten gestalten. So lange die Musik nur einstimmig oder symphonische Diaphonie — gleiches Organum — war, reichte die alte unbestimmte Tonbezeichnung nothdürftig aus; als aber mehrere Töne in die Harmorie eingeführt, und über eine Note mehrere Töne als Discantus gesungen wurden, was schon zu Guido's Zeiten in durchgehenden Tönen der Fall war, musste man sich nach bestimmteren Notengeltungszeichen umsehen, Wie die Kunst sich in sich erweiterte, musste auch die Tonschrift eine Erweiterung und Verbesserung erfahren. Der erste uns bekannte Autor über Mensuralmusik ist Franco von Cöln, in der ersten Hälfte des 13. Jhdts., welcher sich aber selbst wieder auf Vorgänger beruft. Nach ihm kennen wir als Mensurallehrer: Walther Odingtou, Hieronymus de Moravia, Pseudo-Beda, Robert de Handlo (um 1326), Marchettus v. Padua, Johann de Muris und dessen Commentator Prosdocimus de Beldomandis, zuletzt Franchinus Gafor und Johann Tinctoris. Am Anfang des 16. Jhdts. war das Mensuralsystem auf's Höchste ausgebildet, aber ein so verwickeltes, künstliches System geworden, dass die Praxis auf die Dauer unmöglich es sich aneignen konnte. Darum sehen wir alsbald Josquin de Près und seinen Schüler Adrian Petit (Coclicus) sich davon mehr emanzipiren, die übermässig breite Mensur verlassen und den Noten eine bleibende gleiche Geltung zugestehen. In der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. ist das Mensurwesen so gut wie antiquirt und es beginnt das neuere Taktwesen, welches bei seiner Einfachheit Alles und mehr und leichter, als das vorhergehende Tonsystem leistete, sich allmälig emporzuheben und aus diesem zu entwickeln. — Was nun den Inhalt der Mensurallehre angeht, so ist es unmöglich, mit wenigen Zeilen in das Verständniss derselben einzuführen, und da sie nur für den Forscher Interesse haben kann, so verweisen wir auf die hierauf bezüglichen Abhandlungen in Forkels Musikgeschichte, in Winterfelds „Gabrieli und sein Zeitalter,“ auf Bellermanns Werk „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts,“ Berlin 1858, und Ambros „Geschichte der Musik“ II. Bd., Breslau 1864, pag. 259 u. ff.... — Nur etwas weniges soll angedeutet werden. Anfänglich bedienten sich die Mensuralisten 4 Noten, später 5, nämlich longa ▭, welche in ihrer Verdoppelung duplex l. oder maxima hiess ▭; brevis □, semibrevis ◇ und minima ◇. Anfangs waren sie schwarz, später schrieb man sie weiss (wie oben bezeichnet); die schwarze Notation dieser Zeit hat sich in dem Choralgesang in 3 Noten (■ ■ ♦) erhalten. Neben diesen Zeichen bestanden noch die Ligatur, eine Notenfigur, welche über eine Sylbe mehrere Noten vereinigte, und die Plica, (s. d.) welche mehr eine Verzierung war und einen über oder unter der betreffenden Note zu singenden Ton bedeutete. Auch Pausen kannte und benützte man. Für das Verhältniss der Noten zu einander galt die Regel: „Das grössere Tonzeichen fasst das der Geltung zufolge nächst geringere entweder dreimal in sich und heisst dann vollkommen, perfect, oder zweimal, und wird dann unvollkommen, imperfect genannt.“ Die Dreitheilung ging nur bis zur semibrevis, von da an durch minima, fusa und semifusa (die später hinzukamen) galt nur Zweitheiligkeit. Ein Punkt perfectionirte eine longa u. dgl.

Die Werthbestimmung einer semibrevis war Prolatio major oder minor, wonach sie 3 oder 2 Minimen enthielt; die der brevis das Tempus perfectum und imperfectum; die der longa der Modus major oder minor. Angezeigt wurden diese Verhältnisse durch vorangesetzte Kreise oder Halbkreise: () 3 und () 2, (Modus major und minor); (·) und (·, () und (. Das Tempo wurde durch Ziffern angedeutet, was die Proportionenlehre angab.

Mersenne, Maria, ein gelehrter Minoriten-Mönch, geb. zu Oyse (im Maine) den 8. Sept. 1588, trat in diesen Orden 1611 und kam dann behufs seiner weitern Ausbildung nach Paris. Seine vorzüglichste Thätigkeit widmete er umfassenden wissenschaftlichen Studien, hauptsächlich der Musik und unternahm zu diesem Zwecke dreimal eine Reise nach Italien. Er starb am 1. Sept. 1648. Unter seinen Schriften haben auf Musik Bezug: „La Vérité des Sciences“ Paris 1625; „Traité de l'harmonie universelle etc.“ Paris 1627; „Questions harmoniques“ (1634); sein Hauptwerk ist: „Harmonie universelle, conténant la théorie et la pratique de la musique etc.“ Paris 1636, eine Fundgrube der ausgedehntesten Gelehrsamkeit.

Merula Tarquinio, geb. zu Bergamo, war um 1625 Capell-M. an der Cathedrale daselbst. (Motetten, Messen, Psalmen, Cantaten u. a.)

Merulo, Claudio, ein berühmter Organist und Tonsetzer des 16. Jhdts., damals bekannter unter dem Namen Claudio di Correggio seiner Vaterstadt, wo er 1532 geboren war, hatte von Donati musikalischen Unterricht empfangen und wurde 1557 Organist an der St. Marcuskirche in Venedig. 1584 trat er als Hoforganist in die Dienste des Herzogs von Parma, wo er am 4. Mai 1806 starb. (Messen, Motetten, Madrigalen, Toccaten und Ricercari für die Orgel etc.)

Messe, Missa. Die heilige Messe ist die höchste Cultushandlung in der katholischen Kirche, ja der Mittelpunkt des ganzen Cultus oder des Dienstes, den der Mensch seinem Gotte darbringt. Als die fortwährende unblutige Erneuerung des blutigen Opfers von Golgatha steht sie da als der heiligste Act, in welchem sich Gott wiederholt den Menschen schenkt und opfert, und diese wieder in Vereinigung mit ihrem Gotte treten, die Erlösungsgnade sich aneignend. Als das höchste Opfer von Anbeginn von der Kirche gefeiert, wurde der eigentliche Opferact mit symbolischen Handlungen, welche dazu in nächster Beziehung stehen, umgeben, wie ein kostbarer Edelstein mit goldener und silberner Fassung umschlossen. Zur hehren Feier aber genügte nicht das bloss gesprochene Wort, die dabei im Herzen sich mächtig regenden Gefühle und Stimmungen drangen in gesteigerter Ausdrucksform durch die gesungenen Töne hervor; Gesang war von Anfang an wesentlicher Bestandtheil der katholischen Opferfeier. Dass in späteren Jahrhunderten eine stille Messfeier, anfänglich eine durch gewichtige Umstände hervorgerufene Ausnahme, auch wieder aus bedeutenden Gründen nunmehr die Zahl der feierlich mit Gesang abgehaltenen Messen überbietet, schwächt dieses Factum nicht ab.

Was hier hervorgehoben werden muss, das ist der bei dem hl. Messopfer stattfindende Gesang, die Kirchenmusik, nicht minder das vom Celebranten und den Leviten, als das vom Chore Gesungene.

Das erste liturgische Gesangstück ist der Introitus, mit welchem der Sängerchor die heilige Handlung des Messopfers eröffnet. Leider ist seit geraumer Zeit dieser Gesang vergessen und unbekannt

geworden, obwohl er eine grosse Bedeutung in sich schliesst; denn er gibt in Text und Melodie den Grundgedanken für das betreffende Fest, ist so eine wahre Einleitung und Vorbereitung für die Messfeier, wie das „Invitatorium“ für das Officium. An den Introitus schliesst sich das Kyrie an, wodurch die Barmherzigkeit Gottes angefleht wird, seinem Volke die nöthige Gnade (Verzeihung und Heiligung) angedeihen zu lassen.

Hocherfreut über die in Christo erschienene Erbarmung Gottes, über die vollbrachte Erlösung des ewigen Hohepriesters stimmt der Priester im Jubelton das Gloria, den englischen Lobgesang an, welches der Chor in freudig erhabenem Schwunge fortsetzt.

Mit gehobener Stimme fleht der Celebrant in den Collecten oder Orationen um Segen; die Gebete beziehen sich alle auf die Feier des Tages. Da sich alles auf die uns zu Theil gewordene Offenbarung, wie sie im göttlichen Wort und den göttlichen Thaten enthalten ist, gründet, so singt der Subdiacon darauf die Epistel im einfachen Leseton, nach ihm der Diacon das Evangelium in dem feierlichen Evangelientone. Zwischen der Epistel und dem Evangelium lässt sich wieder der Chor vernehmen und trägt entweder das Graduale mit dem Alleluja, oder den Tractus, oder auch als Fortsetzung des Alleluja die Sequentia vor. Das Graduale ist gleichsam eine allgemeine Zustimmung zu dem, was in der Epistel als Wort des heiligen Geistes an die Kirche verkündet worden, und spricht bald Gefühle des Dankes, bald der Freude, des Vertrauens, des Bussschmerzes u. s. w. aus, während der Diacon Zeit gewinnt, sich für die Verkündigung des Evangeliums vorzubereiten. Namentlich zeichnen die „Alleluja“ mit ihren oft sehr ausgedehnten Neumen oder Jubilen den grossen Jubel der Seele ob der Barmherzigkeit und Huld Gottes; die Sequenzen erzählen die Wunderthaten Gottes oder singen sein Lob in den Werken und Tugenden der Heiligen, während der Tractus die bussfertige, reumüthige, zerknirschte Stimmung ausspricht.

Nach dem Evangelium fordert der Celebrant durch Anstimmen des „Credo in unum Deum“ zur sofortigen Ablegung des Glaubensbekenntnisses und Neubelebung des Glaubens auf, und der Chor setzt das „Credo“ in feierlich ruhigem Tone fort. Grundzug ist: feste Ueberzeugung, ruhige Betrachtung und Beschaulichkeit.

Der Gesang des darauf folgenden Offertoriums hat einen ähnlichen Inhalt wie der Introitus und gibt die dem Feste entsprechende Stimmung der Opfernden an.

Sobald der Priester die Präfation, jenen herrlichen Lobgesang, wobei anfangs das Volk oder der Chor antwortet, zu Ende gesungen hat, ertönt in feierlichem Jubel das dreimal Heilig, „Sanctus,“ mit „Benedictus,“ welches letztere beim Einzug des göttlichen Heilandes in Jerusalem erscholl, und hier auf den auf dem Altare erscheinenden Jesus angewendet ist. Seit langer Zeit werden diese beiden Stücke, aber nur bezüglich des Gesanges, getrennt und ersteres vor, letzteres nach der Wandlung gesungen, wie es das Caeremoniale Episc. L. II. c. 8. nro. 71, 72 vorschreibt und ein D. C. R. vom 12. Novbr. 1831 wiederholt ausspricht. „Sanctus cantari post praefationem, sed Benedictus qui venit reservari post elevationem ss. Sacramenti, quae Ceremonialis dispositio in Missis Pontificalibus servanda est, et landabiliter in aliis. Si autem Benedictus in aliis Missis ante con-

secrationem cantatnr, sub elevatione vel potius postea potest cantari „Tantum ergo“ vel aliqua antiphona ss. Sacramento propria.“ Die stereotype süssliche und sentimentale Behandlung des Benedictus in der modernen Musik mag wohl einen Anklang an eine mystische Minne zum göttlichen Heiland gehen, aber der wahren kirchlichen Stimmung, welche demüthige Anhetung mit einem Rückblick auf unsere Sünden, wodurch wir den Herrn ans Krenz geschlagen, ist, — entspricht sie nimmer.

Beim „Pater noster“ singt auch der Priester wieder mit lauter Stimme und der Chor antwortet mit den ℟ ℟: „Amen; Sed libera nos;“ etc. worauf er dreimal wie der Priester ruft; „Agnus Dei,“ Lamm Gottes, das du hinwegnimmst u. s. w., erbarme dich unser, verzeih nns unsere Sünden, die du auf dich genommen hast und schenk' uns dann den Seelenfrieden in der Vereinigung mit dir, „dona nobis pacem.“

Die Commnnio, gewöhnlich in einem Psalmverse bestehend und dem Inhalte und der Stimmung nach übereinstimmend mit dem Charakter und der Bedeutung des Festes schliesst im Gesange sich unmittelbar an das „Agnus Dei“ an. Auch die „Communio“ ist seit langem von den Chören ignorirt worden gleich dem Introitus (und Graduale.) Noch hetheiligt sich der Chor an den Responsorien auf die vom Celebranten gesungene „Postcommunio“ und beantwortet das „Ite missa est“ oder „Benedicamus Domino“ durch „Deo gratias“ in gleicher Melodie mit dem „Ite missa est.“

Um den Geist und Charakter der Messgesänge — als Ausdruck der kirchlichen Stimmung — kennen zn lernen (und welcher Kirchencomponist oder Chordirector darf diess unterlassen?), reichen Worte und Erklärungen nicht hin; man muss sich an den streng liturgischen Gesang, dessen sich die Kirche von jeher hediente und worin sie den wahren Ausdruck niedergelegt und die richtige Stimmung verdollmetscht hat, an den gregorianischen Choral halten. Dieser muss studirt und in seiner heiligen Tiefe erfasst werden, wozu Kenntniss und klares Verständniss des Messritus und vorzüglich ein frommes Gemüth und gläubiges Herz den besten Schlüssel leiht. Denn nicht Wissenschaft und technische Vollendung allein machen den kirchlichen Tonkünstler, sondern vielmehr die Frömmigkeit und der kirchliche Sinn, welcher ihn befähigt, die in sich aufgenommene kirchliche Stimmung durch seine Kunst in Tönen wieder zu gehen. Wäre das immer der Fall gewesen, und hätten die Componisten nicht ihre Ansicht und Meinung, ihr oft so verkehrtes subjektives Urtheil, losgetrennt von der Kirche, als maassgebend verfolgt, wir hätten nicht über so viel Quark und unkirchliche Musik zu klagen; denn die Kirche kennt keine Leidenschaftlichkeit, ist gleich fern von excessiver Freude als niederschlagender Trauer, verahscheut alle weltliche Sentimentalität, dramatische Effekte und süssliche Melodiehascherei und alles gemeine und triviale Musikmachen. In der Kirche wird Trauer durch Hoffnung und Vertrauen gemildert und mit sanfter Ruhe übergossen, die Freude durch den Gedanken an die ehrfurchtgebietende Majestät Gottes und an die Gebrechlichkeit der Menschennatur in maassvollen Grenzen erhalten. Alles soll erhaben sein über den Schwächen und Ausschreitungen des Individuums. Und darnach hemisst sich auch die Aufgabe des Chores als Theilnehmer an der heiligsten Handlung. Der Chor wird sich aber seiner hohen Aufgabe erst dann vollkommen bewusst werden, wenn er

auch in räumlicher Beziehung mit dem celebrirenden Clerus wieder in nähere Verbindung tritt.

Beigefügt seien noch einige Bestimmungen, welche speciell den Gesang bei dem heiligen Messopfer betreffen; andere wolle man im Artikel „Orgel“ nachsehen. „In Missa conventuali semper cani debent Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Praefatio et Pater noster. C. S. R. 14. April 1753. — A cantoribus in choro incipi non potest Introitus, priusquam Sacerdos eamdem Missam celebraturus ad altare pervenerit. C. S. R. 14. April 1735. — Sacerdos celebrans Missam conventualem, in qua chorus symbolum apostolorum cantare tenetur, illam prosequi non potest eo tempore, quo a choro cantatur symbolum praedictum. C. S. R. 17. Dec. 1695. — Abusus, quod in Missis cum cantu praetermittatur cantus introitus, offertorii, communionis, et quando post epistolam occurrit, etiam Sequentiae, tollatur. C. S. R. 11. Sept. 1847. — Per Episcopum provideatur, ut Symbolum apost. integre intelligibili voce decantetur. 10. Mart. 1657. Caerem. Ep. l. I. c. 28. n. 10 — In Missis de Requiem, quae celebrantur cum cantu, canendum esse versum „Absolve“ et Sequentiam „Dies irae.“ C. S. R. 27. Febr. 1847. — Zahlreiche kirchliche Aussprüche kämpfen gegen den Missbrauch, die kirchlichen Messtexte zu verkürzen, zu verstümmeln oder auszulassen, namentlich aber wird immer das volle und verständliche Absingen des „Credo“ gefordert.

Mettenleiter, Johann Georg, Sohn eines Schullehrers zu St. Ulrich im Leonthal (Würtemberg), geb. den 6. April 1812, zum Schulfache bestimmt, bildete sich seit 1824 unter Leitung seines Onkels, fürstl. Wallerstein'schen Secretärs und Chorregenten, in den deutschen Lehrgegenständen und praktischer Musik, sowie in den Anfangsgründen der lateinischen und französischen Sprache, und in dem lithographischen Institute seines Onkels im Zeichnen aus. Am 27. Dec. 1832 von einer sehr gefährlichen Unterleibskrankheit befallen, aber doch wieder genesen, componirte er zum Danke theils für Erhaltung seines Lebens, theils für Befreiung von der Militärconscription im Frühjahre 1833 die ersten 10 Textstrophen des „Stabat Mater“ für Gesang und Instrumente. Im Jahre 1836 von der fürstlichen Standesherrschaft Wallerstein mit dem Bürgerrechte im Markte Wallerstein beehrt, ward er noch im selben Jahre als bayrischer Staatsbürger aufgenommen, worauf er bis 5. Febr. 1837 im k. Schullehrerseminar zu Bamberg seine fernere Ausbildung mit vorzüglichem Fleisse verfolgte. Am 20. Febr. desselben Jahres ward er definitiv zum Chorregenten an der katholischen Stadtpfarrkirche St. Sebastian zu Oettingen bestellt; zwei Jahre später, 6. Oct. 1839 ernannte ihn das Collegiatstiftscapitel zu U. L. Frau zur alten Capelle in Regensburg zum Chorregenten und Organisten an genannter Stiftskirche, in welcher Stellung es ihm gelang, seiner Neigung, ins Verständniss der alten Kirchenmusik vollkommen einzudringen, zu genügen. Besonders an der Hand des Dr. Proske, des ausgezeichneten Musikgelehrten, entwickelte sich Mettenleiter zum grossen Meister der Technik in contrapunktischer Kirchenmusik und zum ganz besonderen Kenner des gregor. Chorals in seiner ganzen Ausdehnung. Er besass aber auch grosse Kenntniss der weltlichen Musik und hatte in allen Compositionsgattungen sich als Meister bewährt. Dankbar wird Regensburg noch lange der vortrefflichen durch ihn bewerkstelligten Aufführung der classischen Oratorien, welche

er gründlichst studirt hatte, — so führte er auf: das Alexanderfest, Messias, die Makkabäer von Händel; David penitente von Mozart; Elias und Paulus von Mendelssohn; das Weltgericht von Schneider; die Schöpfung und die vier Jahreszeiten von J. Haydn, neben andern classischen Piecen — gedenken.

Im Febr. 1851 befiel ihn wiederholt eine lebensgefährliche Krankheit; aus Dankbarkeit für die Errettung componirte er den 44. Psalm für 5 Männerstimmen, welcher beim Sängerfest zu Passau seine erste Aufführung fand. Vier Jahre vorher hatte er für das Sängerfest in Regensburg den 95. Ps. für 6 Männerst. componirt. Von seinen übrigen Compositionen — Motetten, geistl. Gesänge, Psalm De profundis — ist bisher nur eine Lieferung — „Crux fidelis" 2 chörig mit Posaunen (Brixen bei Weger, 1868) im Druck erschienen. Sein bedeutendstes Werk ist das unter den Auspicien des hochseligen Bischofs Valentin von Regensburg edirte „Enchiridion chorale," wozu die Orgelbegleitung nur bis zum Commune Sanctorum gedieh. Ein für Studienanstalten eingerichteter Auszug des Enchiridion führt den Titel „Manuale breve cantionum etc. Edidit J. G. Mettenleiter." Ratisbonae. Pustet 1852.

Im Mai 1858 befiel ihn eine tödtliche Unterleibskrankheit, welche seinem Leben am 6. Octbr. 1858 ein Ziel setzte. Seine Verdienste um die Hebung der kirchl. Musik sind gross, er war der Erste, welcher mit Dr. Proske ihre eigentliche Regeneration in Regensburg begann; seitdem behauptet diese Stadt, namentlich der Domchor, der sich auch unter seinem Einflusse umgestaltete, einen der ersten Plätze in Bezug auf katholische Kirchenmusik; viele Musiker, die unter seiner Leitung standen, und mehrere seiner Schüler trugen die Keime dessen, was ihr Lehrer ausstreute, in weitere Kreise, und wo die Werke der alten Tonmeister auf den kath. Chören, wenigstens in der Diöcese Regensburg, geehrt sind, kann man den Ursprung ihrer Pflege fast allezeit auf Mettenleiter zurückführen. Freundlich im Umgang, gefällig und bereit, Jederman die besten Aufschlüsse zu geben, war er in ganz Regensburg angesehen und beliebt.

Mettenleiter, Dominik, Dr. Phil. et Theol., Bruder des Vorhergehenden, geb. am 20. Mai 1822 zu Thannhausen in Würtemberg, mit vorzüglichen musikalischen Anlagen ausgestattet, kam 1835 nach Regensburg, wo er seine Studien fortsetzte und den 15. Juli 1846 die Priesterweihe empfing. Seit 1850 bekleidete er eine Vicariatsstelle am Collegiatstifte zur alten Capelle daselbst, welche Stelle er bis zu seinem Tode inne hatte. Nachdem er schon als Gymnasiast durch sein Clavier- und Orgelspiel eine hervorragende Stellung eingenommen hatte und an der Hand seines Bruders und des Canonicus Dr. C. Proske in die Tiefen der Musikwissenschaft und die Kunst der alten Meister eingedrungen war, wendete er als Chorvicar fast seine ganze Kraft und Zeit der Musik zu. Mit seinem Bruder arbeitete er das Orgelbuch zum „Enchiridion chorale" aus, componirte selbst Motetten und Lieder, schrieb eine Unzahl von musikalischen und andern Artikeln in eine Menge von Zeitschriften und stand mit allen bedeutenderen Männern der Tonkunst in Deutschland in brieflichem Verkehre. Ungemein thätig (auch die theologische und ascetische Literatur bereicherte er mit mehreren Werken) versagte er sich oft die nothwendige Leibesbewegung und brachte dadurch seinen ohnehin schwächlichen Körper in einen Schwächezustand, der alsbald sein Lebensende herbeiführte, den 2.

Mai 1868. Im Jahre 1864 erhielt er den ehrenvollen Auftrag, eine Geschichte der Kirchenmusik in Bayern seit den ältesten Zeiten bis zur Neuzeit zu bearbeiten, welches Werk leider in den Vorarbeiten schon durch seinen Tod unterbrochen wurde. Doch konnte er von diesen Vorarbeiten noch manches zum Druck befördern, so die „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" (Regensburg, Bössenecker 1866); „Musikgeschichte der Oberpfalz" (Amberg, Pohl 1867); einiges veröffentlichte er in der „Musica" (I. und II. Heft. Brixen bei Weger, 1866, 1867) und im „Orlando Lasso" (ebenda). Ferners gab er heraus: „Fassliche und praktische Grammatik der katholischen Kirchensprache" (Regensburg, Bössenecker 1865), „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Musik" (ebenda), „Philomele, musikalisches Taschenbuch" (1866, 1868, Regensburg u. Brixen), „Joh. G. Mettenleiter. Ein Künstlerbild" (Brixen 1866) und „Carl Proske" (Regensburg 1868). Von seinen Compositionen erschienen nur einige Lieder (aus Chr. v. Schmid's Werken) in Druck; als Mscr. werden namhaft gemacht; „Der Hymnus des hl. Casimir" in 30 Gesängen zu 1—8 Stimmen, die sämmtlichen Offertorien des kath. Kirchenjahres zu 4 Stimmen; 4 Motetten, ein kleines Oratorium: „Das Kreuz auf Golgatha" für Gesang und Orchester.

Mettenleiter, Bernhard, Chorregent an der Stiftskirche und Gesanglehrer an der kgl. Studienanstalt zu Kempten, geh. zu Wallerstein 1822, absolvirte die Lateinschule und das kgl. Schullehrerseminar zu Dillingen, und bildete sich in der Musik unter Anleitung seines Vaters und seines Onkels Georg M. zu Regensburg auf's Gründlichste aus; durch sie wurde er auch mit der Compositionsweise des klassischen Mittelalters vertraut gemacht. Zwei seiner Compositionen, ein „Requiem" für 4 Stimmen und Orgel, und eine „Litanei" für Gesang mit Instrumentalbegleitung wurden vom Verein für kath. Kirchenmusik in Stuttgart herausgegeben; bei Böhm in Augsburg erschienen von ihm: für 4 Singstimmen mit oder ohne Orgel: 1 Pange lingua, 1 Ave Maria, 1 Salve Regina, 1 Ecce Sacerdos, und die Missa „de Immaculata" für Gesang mit Instrumental- oder Orgelbegleitung. Sämmtliche seiner Werke wurden von der Kritik günstig beurtheilt. Eine neue Messe für 4 Männerstimmen und oblig. Orgel wurde von dem Organ für katholische Kirchenmusik „Cäcilia" für preiswürdig erklärt.

Metrik, die Lehre vom Metrum, d. i. vom Versmaasse, welches wiederum in der Folge einzelner rhythmischer Glieder (Versfüsse) zusammengesetzt aus Sylben von bestimmter Länge (–) oder Kürze (⏑) besteht. In der Musik hat das Metrum mit den Tonfüssen, aus welchen die verschiedenen Arten des Taktes bestehen, sowie mit der Aehnlichkeit ihrer Wiederkehr zu thun, und ist also eigentlich die herrschende Bewegung einer musikalischen Periode, die mehr oder minder starke Betonung der einzelnen Taktglieder.

Was insbesondere die Vocalmusik anbelangt, so richtete man sich anfänglich nach der Sprachmetrik und nahm die Töne lang oder kurz, d. h. betonte sie mehr oder weniger nach der Länge oder Kürze der Sylben. Nachdem mit der Proportionslehre der Takt erwachsen war, (vorher bezeichnete man diese metrischen Beziehungen bei den Texten durch die verschiedenartigen Neumen, welche das Metrum eines Daktylus (– ⏑ ⏑), oder Trochäus (– ⏑) oder Jambus (⏑ –) etc. angaben), ergab sich von selbst das natürliche Metrum von schweren und leichten Takttheilen und Gliedern. Diese Betonung in den rhythmischen

Ordnungen, gemäss welcher die stärksten, starken und schwachen Töne in entsprechendem Grade hervorgehoben werden, heisst der metrische Accent.

Der Hauptsache nach reducirt der musikalische Rhythmus alle zusammengesetzten Sprachmetren auf einfache jambische, trochäische und daktylische. Doch richtet sich der musikalische Accent nicht so streng nach dem poetischen; Haupt- und Stammsylben werden wohl stets betont, und wenn sie nicht allemal durch lange Noten ausgezeichnet sind, so haben sie doch immer einen metrischen Accent.

. Der Tonsetzer ist überhaupt nicht genöthigt, in seinen melodischen Längen und Kürzen nach der prosodischen Quantität mit Strenge sich zu richten. Er kann, je nach dem Bedürfniss auf einen Daktylus drei, auf einen Trochäus oder Jambus zwei gleiche lange Noten setzen, weil diese gleichen Längen durch ihr inneres Verhältniss als Thesis und Arsis noch immer genugsam verschiedenen Nachdruck haben. Ausserdem ist die Musik an den mannigfaltigen Abstufungen der Länge und Kürze ungemein reich, während in der Poesie deren nur zwei, nur eine Länge und eine Kürze vorhanden sind. Alle prosodischen Rhythmen können daher vielfach musikalisch ausgedrückt werden, nur darf man die richtige Accentbetonung nicht ausser Acht lassen Bei den Meistern des 15. und 16. Jhdts. finden sich in dieser Beziehung manche Unregelmässigkeiten und auch wahre Verstösse gegen die Prosodie und den metrischen Accent, welche theils scheinbar sind und durch Rückungen und Syncopen veranlasst, durch eine grössere Notenanzahl und Hinzunahme eines schweren Takttheiles ausgeglichen werden, theils ihre Entstehung in dem tactfreien Gesange (welcher auch bei reeller Stimmenmehrheit noch lange Zeit Geltung hatte,) finden.

Metrum heisst bei den mittelalterlichen Musikschriftstellern auch die Mediatio oder Mittelcadenz der Psalmverse.

Mezzo, ital. Adjectiv, = halb, kommt in verschiedenen Zusammensetzungen vor: mezzo forte, abgekürzt geschrieben mf. = halb stark; mezza voce = mit halber Stimme, ist beim Singen diejenige Tongebung, welche mit verhältnissmässig schwachem Athemfluss und partieller Schiessung der Stimmritze geschieht, und mittelst welcher ein sanfter, flötenartiger Klang erzielt wird; Mezzo Sopran siehe Sopran.

Mi — der dritte Ton in der Guidonischen Solmisation, bei den Franzosen und Italienern der Name des Tones e; in der alten Solmisation bezeichnete mi immer den untern Ton der Intervalls eines halben Tones und konnte somit z. B. zwischen e f, h c, a b u. s. w. den Tönen e, h, a zukommen, wobei der obere Ton, also f, c, b immer fa benannt wurde (s. Mutation).

Das bekannte „mi contra fa“ bezeichnete die verminderte Quint (h-f) oder die übermässige Quart (f-h), welche bei den Alten verpönte Intervalle (Querstand) waren, woher der Satz: „Mi contra fa diabolus in musica.“

Michl, Joseph, geb. 1745 zu Neumarkt in der Oberpfalz, studirte im churfürstlichen Seminar zu München die Wissenschaften, zu Freising unter Cammerlocher zwei Jahre die Composition, wurde dann in München von Churfürst Maximilian III. zum Kammercomponisten ernannt, u. lebte nach dessen Tode 1778 im Kloster Weihern, wo er fleissig componirte und Kirchenmusiken dirigirte. 1803 kehrte er nach

Neumarkt zurück und starb daselbst gegen 1810. Seine Kirchenwerke sind jetzt verschollen.

Micheli, Romano, geb. zu Rom 1575, studirte die Tonkunst unter Soriano und Nanini und erhielt nach seiner Priesterweihe eine geistliche Pfründe an der Metropolitankirche zu Aquileja. 1625 kam er als Capellmeister an die Kirche S. Luigi de' Francesi in Rom. Er wurde über 84 Jahre alt. Seine Werke zeichnen sich durch eine stupende Contrapunktik aus.

Mieksch, Johann Alois, geb. den 19. Juli 1795 zu St. Georgenberg in Böhmen, war ein trefflicher Sänger und Gesangslehrer und starb im Septbr. 1845 zu Dresden, als Musikarchivar des Königs von Sachsen.

Migliorucci, Vincenzo, geb. zu Rom 1788, studirte bei Zingarelli die Composition und hat sich durch Kirchensachen, Cantaten u. a. bekannt gemacht.

Milanuzio, Carlo, Mönch von S. Nataglia im Venetianischen, war um 1630 Organist an S. Stefano in Venedig, und später an der Kirche S. Eufemia zu Verona.

Milleville, Alessandro, ein bedeutender Tonsetzer und Organist am Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts., war 1614 Capellmeister zu Volterra und später in Ferrara; dortselbst starb er 68 Jahre alt.

Minima s. Notation.

Minoja, Ambrogio, geb. den 21. Octbr. 1752 bei Lodi, studirte unter Sala's Leitung die Tonkunst und wurde später Capellmstr. an der Kirche della Scala zu Mailand; von da an arbeitete er nur mehr für die Bühne. Er starb den 3. Aug. 1825. Grosses Ansehen genoss er auch als Gesanglehrer.

Miserere, der 50. Psalm „Erbarme dich meiner, o Herr!" Er wird als Bussgebet und Bitte in dem Officium und bei andern Gelegenheiten z. B. bei Leichenbegängnissen, bei Abendandachten in der Fastenzeit, welche man wegen des alleinigen Gebrauches dieses Psalmes selbst mit dem Namen Miserere belegte, bei Weihungen u. a. angewendet, und gab den Tonsetzern Gelegenheit, manche kostbare Perle der musikalischen Kunst an's Tageslicht zu fördern, so dass wenige Kirchencomponisten sein werden, welche nicht eine Composition dieses Psalms geliefert hätten. Besonders berühmt ist die von Allegri, welche alljährlich noch von der Sixtina in der Charwoche gesungen wird. Meisterwerke dieser Art sind ferner die Miserere von Palästrina, Orlandus Lassus u. a.

Missa, die heilige Messe. Die Kirche unterscheidet eine Missa solemnis, eine Messe, welche bei aller Feierlichkeit, mit Gesang, Weihrauch und Leviten und Beobachtung aller von den Rubriken hiefür vorgeschriebenen Ceremonien abgehalten wird; M. privata, ohne Gesang und Leviten, — stille Messe; M. cantata seu media, welche zwischen beiden steht, ohne Leviten, jedoch mit Gesang gefeiert wird. Sie benennt ferner eine M. conventualis, welche täglich in den Dom-, Stifts- und Klosterkirchen gefeiert wird, secundum ordinem officii; M. parochialis, die Pfarrmesse. Zur Erhöhung der Feierlichkeit hat eine entsprechende Kirchenmusik beizutragen.

Missale ist das Buch, in welchem die einzelnen Messformulare für die Feste, Sonntage und Ferien des Kirchenjahres, sowie die für den

celebrirenden Priester bestimmten Gesänge bei der Messfeier, und die kirchl. Ceremonien enthalten sind.

Mittelstimmen heissen alle Stimmen einer mehrst. Composition, welche zwischen den sogenannten äussern Stimmen, der höchsten oder obersten und der tiefsten oder untersten Stimme liegen. Im homophonen Satze treten sie, obwohl sie zum Ganzen nothwendig sind und auch da kunstgerecht geführt werden müssen, nicht so bedeutungsvoll hervor als im polyphonen Satze, wo sie mit den Aussenstimmen gleichen Rang behaupten; ebenso können sie im Orchester als melodieführend eine wichtige Stelle einehmen.

Mitzler, Lorenz Christoph, geb. d. 25. Juli 1711 zu Heidesheim im Anspachischen, widmete sich neben eifrigem Betrieb der Musik zuerst der Theologie, dann der Jurisprudenz und Medizin, auch las er von 1736 an zu Leipzig als Privatdocent über Mathematik, Philosophie und Musik, in welch letzterer Kunst er sich ausgebreitete Kenntnisse erworben hatte. 1738 errichtete er mit dem Grafen Lucchesini und dem Capellmeister Bümler eine „correspondirende Societät der musikalischen Wissenschaften," deren Secretär er wurde. Hiebei gab er eine periodische Zeitschrift: „Neu eröffnete musikalische Bibliothek" heraus, in der das Meiste von Mitzler's Hand ist. 1739 edirte er: „Anfangsgründe des Generalbasses." Später wurde er zu Erfurt Doctor der Medicin, und in Warschau erlangte er das Adelsdiplom, von welcher Zeit er sich M. von Kolof nannte, und die Ernennung zum Hofrath, kgl. poln. Leibarzt und Historiographen. Er starb im März 1778. Ausser den genannten Schriften erschienen von ihm noch einige Dissertationen über Musik u. dgl.

Modulation ist im Allgemeinen das Verfahren, verschiedene Harmoniefolgen aneinander zu knüpfen, so dass sie als Glieder einer Kette erscheinen und eine gewisse organische Verbindung und Vermittlung bekunden. Diese Harmonien können entweder einer und derselben Tonart angehören, oder das Gebiet ihrer Grundtonart verlassen und Accorde aus fremden Tonarten herbeiziehen und eine Zeit lang sich in ihnen ergehen, um zum Schlusse wieder in die Haupttonart zurückzukehren. Erstere Weise heisst leitereigene, letztere leiterfremde oder ausweichende M.

Man gebraucht den Ausdruck Moduliren, Modulation ohne Beisatz auch, um den Uebergang, das vollständige Ausweichen aus einer gegebenen Tonart in eine verwandte und fremde zu bezeichnen. — Die Regeln der Modulation lehrt die Harmonielehre.

Bei den alten Theoretikern bedeutet modulare, wofür sie auch moderare sagten, „einen Gesang, eine Melodie erfinden, componiren."

Modus oder modus musicus, der lat. Name für Tonart. — Modus war bei den Alten auch die Taktirung eines Gesanges und zwar modus major oder minor, perfectus und imperfectus (s. Mensuralmusik); bei Lehrern des 11. und 12. Jhdts. werden auch die Intervalle „modi" genannt.

Molto, ital. — viel, sehr, beträchtlich, steht immer neben Vortrags- oder Tempobezeichnungen zu deren näheren Bestimmung, z. B. „Allegro molto," sehr schnell.

Monferato, Nadal, ein Geistlicher und von 1676—1685, in welch letzterem Jahre er starb, C.-M. an der Marcuskirche zu Venedig. (Motetten und concertirende Psalmen.)

Monochord, (Einsaiter), Klangmesser, ist ein Instrument, auf welchem die Verhältnisse der Intervalle ausgemessen und durch Zeichen bemerkt werden, so dass man jedes einzelne Intervall mittelst eines beweglichen Steges, welcher unter eine Drahtsaite geschoben wird, angeben kann. Es ist wenigstens mit 2, oft auch mit mehreren in Einklang gestimmte Saiten bezogen.

Monodie. Die Griechen nannten jeden einstimmigen Gesang Monodia; daher belegte man im 16. und 17. Jhdt. alle Sologesänge mit diesem Namen.

Monte, Philipp de, geb. 1521 zu Mons im Hennegau, ein Schüler Orl. Lasso's, wurde von Kaiser Maximilian II. zum C.-M. und von Rudolph II. zum Canonicus und Thesaurarius an der Metropolitankirche zu Cambray ernannt. Er zählt zu den grössten niederländischen Contrapunktisten des 16. Jhdts.; Kirchengesänge, Messen und Motetten von ihm sind zu Venedig und Antwerpen im Druck erschienen. Er starb 1580.

Monteiro, Joao Mendes, ein portug. Tonsetzer, zu Evora in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. geboren, war C.-M. des Königs von Spanien. (Motetten u. a.)

Monteverde, Claudio, geb. um 1565 zu Cremona, war zuerst (um 1604) C.-M. zu Mantua, von 1613 an solcher an der St. Marcuskirche in Venedig bis zu seinem Tode 1649 (nach Einigen 1651). Besonders berühmt war er durch seine Madrigale, in denen er den Grund zu einer weitern Entwicklung der Tonkunst legte. Er versuchte darin neue Accordcombinationen, führte Dissonanzen frei ein, bahnte eine bessere Verschmelzung des Wortausdrucks mit dem musikalischen an und versuchte eine Sonderung der Stimmungen und Affekte auch in musikalischer Beziehung. So leitete er eine neue Epoche der Musik ein und streute fruchtbare Keime aus, welche sich in der Folge so herrlich entwickelten, der kirchlichen Kunst jedoch keinen Vortheil einbrachten. Er schrieb auch für die Kirche Vieles und Gutes (Messen, Psalmen etc.), aber brachte bei manchen derartigen Stücken schon seine Neuerungen in Anwendung.

Monza, Carlo, geb. 1744 zu Mailand, C.-M. an der Kirche della Scala und am Dome daselbst, starb im August 1801. Er hat viel für Kirche, Kammer und Bühne componirt.

Morales, Cristoforo, ein der unmittelbaren Vorzeit Palästrina's angehöriger Meister, war zu Sevilla Anfangs des 16. Jhdts. geboren. An der dortigen Cathedrale reifte er zu einer Zeit, wo die spanische Musikbildung bereits einen hohen Standpunkt erreicht hatte, zu solcher Meisterschaft heran, dass er sich nach Paris begab, daselbst eine Sammlung kunstvoll gearbeiteter Messen veröffentlichte, hierauf sein Ziel in Rom verfolgte, wo er bereits 1540 in das sixtinische Sängercollegium aufgenommen wurde und eines hohen Ansehens genoss. Daselbst vollendete er die Mehrzahl seiner Compositionen, welche im Styl edel, würdevoll, oft von solcher Innigkeit und Gemüthstiefe durchdrungen, wie kaum bei einem andern Meister, an vielen Stellen die später von Palästrina vollendete Reform des reinen Kirchenstyles glücklich vorbereitete. Sein Todesjahr ist nicht bekannt, wahrscheinlich starb er zu Rom.

Morandi, Pietro, geb. 1761 zu Bologna, ein Schüler des P. Martini, war C.-M. zu Ancona (um 1812), und componirte viele Kirchensachen.

Morelot, Stephan, geb. den 12. Jan. 1820 zu Dijon, machte zuerst juristische und musikalische Studien, ging dann nach Paris, wo er die von Danjon 1845 gegründete „Revue de la musique réligieuse etc." mitredigirte; 1847 machte er eine musikalisch-wissenschaftliche Reise nach Italien, deren Resultate in Coussemaker's „Histoire de l'harmonie au moyenâge" aufgenommen sind. Von 1848 an lebte er theils in Paris, theils in Dijon, ging 1858 nach Rom, empfing dort die Priesterweihe, wurde zum Ehrenmitglied der päbstlichen Akademie „Cäcilia" ernannt und kehrte nach einer Reise in den Orient wieder nach Dijon zurück. Ausser vielen in verschiedene Zeitschriften gelieferten Abhandlungen sind von ihm zu nennen: „Manual de Psalmodie en faux — bourbons à 4 voix" (Avignon 1855); „De la musique en XV. siècle. Notices sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon" (Paris 1856) und das vortreffliche Buch „Elements d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant d'après les traditions des anciennes écoles" (Paris 1861).

Motett, motettum, bezeichnet eine Composition, welcher ein kurzer biblischer Text zu Grunde liegt, und welche gewöhnlich in reicherem Style (blühendem Contrapunkt) gehalten ist. Im 12. Jhdt. findet sich das Wort „motetus", auch „mutetus" als Bezeichnung der discantirenden Stimme angewendet, welche in reicherer Anwendung von verschiedenen Intervallen, schnelleren Noten und Coloraturen den einfacheren Tenor oder cantus firmus begleitete, auch eine weitläufigere Textunterlage gegenüber dem Tenor forderte. Der Name „Motetus" verblieb der ersten discantirenden Stimme auch in den folgenden Jahrhunderten noch, wo man eine dritte Stimme (Triplum) und selbst eine vierte (Quadruplum) beifügte. Allmählich ging der Name auf eine eigenthümliche Compositionsform über. Franco redet schon von „motetus" als einer besondern Form, welche stets mit gleichem oder verschiedenem Texte, nie ohne solchen, gesungen wird. Da dieser und die nachfolgenden Lehrer sich über diesen Punkt für uns sehr unverständlich ausdrücken, so darf es nicht auffallen, wenn die Ableitung des Ausdruckes „Motett" noch nicht mit Sicherheit festgestellt ist. Gerbert, Winterfeld, Ambros leiten es vom französ. Worte „Mot," „Wort, Sinnspruch" (vgl. Ambros, Geschichte der Musik II. 337); ich glaube es richtiger von „motus, die Bewegung" abzuleiten und darin das eigentliche Wesen der Motette zu finden. Vom Anfang an bezeichnete man damit einen bewegteren Gesang, wie aus den von Gerbert und Coussemaker gebotenen wenigen Beispielen zu ersehen ist; auch Walter Odingten nennt ihn „motus brevis cantilenae", eine kurzgehaltene Bewegung des Gesanges. Hieronymus de Moravia sagt: „Motetus est super determinatas notas firmi cantus mensuratas, sive ultra mensuram, diversus in notis, diversus in pausis, multiplex consonans cantus," also ein sich auf's freieste über einem gemessenen Cantus firmus bewegender Gesang, wobei der Discant im sechsten Modus (aus lauter kurzen Noten bestehend) gewöhnlich gehalten war. Mit dem 15. und 16. Jhdt. verschwinden die sämmtlichen Species des Discantus (s. d.) und consoldiren sich als Mittel zu einem Zweck — zum künstlichen Contrapunkt, der Name „Motett" blieb aber für eine ausgebildete contrapunktische Kunstform, welcher, wie gesagt, Stellen aus der hl. Schrift, überhaupt religiöse Texte zu Grunde gelegt wurden; das 16. Jhdt. benannte dann die nämliche Kunstform mit weltlichem Text und Charakter als „Madrigal." Motettenstyl be-

zeichnet jetzt noch eine freiere, hewegtere, contrapunktisch gehaltene Compositionsform. Die ältern Meister, besonders der römischen Schule, legten ihren Motetten ein Choralthema zu Grunde, die spätern hildeten ihre Themata frei. Die Behandlungsart war verschieden, bald wurde das Thema durch mehrere Stimmen als cantus firmus durchgeführt, während die Nebenstimmen denselben in mehr oder minder reichem Contrapunkte ausschmückten; bald war das Thema der eigentliche Keim, woraus sich die folgenden Satztheile entwickelten, immer aber konnte der Tonsetzer mit grösserer Freiheit in solchen Compositionen seine Fähigkeit und sein Talent entfalten.

Moulu, Pierre, ein französischer Contrapunktist und Schüler Josquins, lehte zu Anfang des 16. Jhdts.

Mouton, Jean, einer der tüchtigsten Contrapunktisten des 16. Jhdts., ebenfalls ein Schüler Josquins, wird von einigen für einen Franzosen, von andern für einen Niederländer gehalten; er soll C.-M. am Hofe des Königs Franz I. von Frankreich gewesen sein. Von seinen Messen, Motetten u. dgl. wurde Vieles durch Druck veröffentlicht, Manches befindet sich noch in Mscr. im päbstl. Capellarchiv, auf der Münchner Bibliothek und in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg.

Mozart, Wolfgang Amadäus, war geh. den 27. Jan. 1756 zu Salzhurg und zeigte schon im zartesten Alter hohe musikalische Begabung, die sich durch den sorgsamen Unterricht seines Vaters Leopold Mozart, Hofmusikus des Fürst-Erzbischofs von Salzburg, zu den trefflichsten Leistungen entwickelte. Als Knabe von noch nicht 12 Jahren ward er auf den Kunstreisen, die sein Vater mit ihm unternahm, als ein musikalisches Wunder angestaunt und hochgeehrt. 1769 ward er zum Concertmeister in Salzburg ernannt; aber trotz alle dem unterliess er nicht, tücktige Compositionsstudien und Uebungen zu machen und fortzusetzeu. Seine Kunstreisen nach Italien henützte er aber auch noch zur höhern Aushildung in seiner Kunst, hesonders als es ihm gelang, das schon lang ersehnte Rom zu sehen. Nach mancherlei herben Schicksalen kündete er dem Fürsterzbischofe von Salzburg seine Dienste (1781), und beschloss fortan in Wien zu hleiben; 1784 wurde er zum kaiserlichen Kammercomponisten ernannt. Der Tod entriss ihn aber schon bald der Kunst und dem Leben am 5. Dec. 1791. Es genügen diese wenigen Andeutungen aus des grossen Meisters Leben, da ausführliche Biographien desselben üherall zur Hand oder doch leicht zu erhalten sind. Seine Werke, die nie altern, da sie Schöpfungen eines unerreichten Genie's sind, — Opern, Sinfonien, Quartetten, Quintetten, Sonaten, Concerte u. dgl. — brauchen keiner weitern Erwähnung, da sie in unzähligen Exemplaren verbreitet sind; von seinen Kirchencompositionen aber etwas zu sagen, ist hier gehoten. Sowohl in Salzburg als in Wien schrieb er für die Kirche, Messen, Offertorien, Litaneien. Requiem. Sind auch viele Partien davon von ächt kirchlichem Geiste und tiefreligiösem Sinne durchweht, so kann ihnen, im Allgemeinen gesprochen, doch das Prädikat von kirchlicher Musik nicht zugestanden werden. Die kleinern Sachen, oft nur Gelegenheitsstücke, tragen das Gepräge der Zeit etwas an sich, gleichwohl stehen sie hoch über den Produkten fast aller seiner Zeitgenossen in Bezug auf Inhalt und Technik. In den grösseren Werken aber macht sich auch die Rücksicht auf Bravoursänger und Sängerinnen geltend, und könneu sie schon desswegen nicht kirchlich

genannt werden; wer die grossen Soli z. B. in seinen Litaneien kennt, wird daran keinen Augenblick zweifeln. Seine gerühmteste Schöpfung, das grosse Requiem, von welchem aber nur die ersten 3 Stücke seiner Meisterhand angehören, trägt wohl einen tiefkirchlichen Ernst an sich, doch neben dem überwiegt die subjective Ausprägung der Gefühle zu sehr, um das auszudrücken, was die Kirche bei der Feier des Gottesdienstes für ihre abgestorbenen Kinder denkt und fühlt. Wenn auch bei der Verwirrung bezüglich der Begriffe von kirchlicher und weltlicher Musik lange Zeit der Mozart- und Haydnstyl als das Kunstideal auch für die Kirchenchöre angesehen wurde, so kommt man denn doch so ziemlich zur Einsicht, dass kirchliche Musik ihr Ideal nicht darin finden kann. Es geschieht dadurch dem Meister keine Verkürzung an seinem Ruhme; denn es ist nicht zu fordern, dass ein Mensch Vorzügliches und Mustergiltiges in so verschiedenen Gebieten, wie Welt und Kirche sind, leiste, zumal in einer Periode, wo die ganze Zeitströmung dem Irdischen zugewandt war und die Kirchenmusik von der Autorität sich immer mehr loslöste.

Müller, Donat, geb. den 3. Jan. 1804 zu Biburg bei Augsburg, kam nach dem Tode seines Vaters, der ehemaliger churtrier'scher Förster war, auf Verwenden des Grafen Anton von Fugger zu Nordendorf, da er viel Talent zur Musik zeigte und ziemliche Fortschritte im Gesange und Clavierspiele gemacht hatte, im Herbste 1816 als Domcapellknabe nach Augsburg, wo Fz. Bühler sich seiner annahm und ihm die Aufnahme in's Gymnasium bei St. Anna bewirkte, das er 8 Jahre lang besuchte. Mit seinem 16. Jahre verliess er das Capellhaus, war aber im Orgelspiel schon so weit vorgeschritten, dass P. Matth. Fischer, einer der tüchtigsten Organisten seiner Zeit, ihm die Orgel der Kirche zu hl. Kreuz anvertrauen konnte. Sich darin vervollkommend fing er 1822 an, unter Leitung Bühlers, seines Gönners, und später unter Valentin Röder die Composition zu studiren. Bald begann er auch Compositionen zu veröffentlichen, lateinische und deutsche Messen, dann eine Festmesse, wozu ihm P. Ambros Lutzenberger, freiresignirter Domorganist, Glück wünschte. 1826 erhielt er die Organistenstelle an St. Max, 1837 die Chordirection bei St. Georg, endlich 1839 dieselbe bei St. Ulrich und Afra in Augsburg. Von seinen zahlreichen Werken seien noch benannt: 1 Te Deum, mehrere Vespern; mehrere Singfugen; mehrere lat. Messen; Litaneien de Nomine Jesu; 1 Oratorium „Der Tod Jesu;" mehrere Gradualien und Offertorien für gemischten Chor, mit und ohne Orgel; 6 Messen für 3 und 4 st. Chor; Lieder zu Schauspielen; Opern; ferner „Der katholische Schullehrer," 4 Bde., (Augsburg); „Büchlein von der Kirchenorgel;" „Lehre des einfachen Figuralsatzes." Viel Verdienst erwarb er sich noch durch Errichtung einer öffentlichen Singschule.

Muffat, Georg, geb. um die Mitte des 17. Jhdts., studirte die Musik zu Paris unter Lulli, war darauf Organist zu Strassburg und wanderte durch den Krieg vertrieben nach Wien. Er scheint dann eine Anstellung als Organist in Salzburg bekommen zu haben, da er sich in der Dedication seines Werkes „Armonico tributo" „Organista e ajutante di camera di S. A. Rma" (des Erzbischofs Max Gandolph, Grafen von Kuenburg † 1687) nennt und zugleich erwähnt, dass ihm durch dessen Gunst die Reise nach Rom ermöglicht geworden. Zwischen 1687 und 1690 kam er nach Passau, da im Taufbuch der Dompfarrei der 25. April 1690 als Geburts- und Tauftag seines Sohnes

Gottlieb (Liebegott) eingetragen ist. 1695 ernannte ihn der Bischof J. Philipp von Lamberg zum Capellmeister und Vorstand der Singknaben am Passauer Dom, welche Stelle er bis zu seinem Tode — den 23. Febr. 1804 — bekleidete. — Unter seinem Namen sind 2 Theile „Florilegium“, Stücke für 4—5 Violinen mit Basso cont. (Augsburg 1695, Passau 1698) edirt. Im zweiten Theile erzählt er die Hauptumstände seines Lebens. Ferner erschien „Apparatus mus. organisticus“ 12 Toccaten für die Orgel enthaltend, (Augsburg 1690), und „Armonico tributo“, 5 Kammersonaten (Salzburg 1682). Im Mscr. hinterliess er ein Werk, welches Fetis „Recueil d'observations relatives à la musique“ betitelt.

Sein genannter Sohn Gottlieb lebte in Wien als Hoforganist und Clavierlehrer der kais. Familie.

Münster, Joseph Joachim Benedikt, in der ersten Hälfte des vorigen Jhdts. Notar und Musikdirektor zu Reichenhall in Oberbayern, gab 2 theoret. Werke (Gesang und Choral): „Musices instructio etc.“ und „Scala Jacob ascendendo et descendo etc.“ Auch componirte er Mehreres für die Kirche.

Murls, Johannes de, oder Jean de Meurs, ein berühmter Musikschriftsteller aus dem 14. Jhdt., von dessen Lebensumständen man nichts weiss, als dass er in der Normandie um 1300 geb. wurde, nachgehends Magister der Sorbonne, Canonicus und Decan zu Paris war, und wahrscheinlich 1370 starb, steht an der Spitze der „mittleren“ Mensuralisten, wie Ambros es bezeichnet; sein Ruf und sein Ansehen drang nach den Niederlanden, nach Italien und über Deutschland weg selbst nach Böhmen. Er war eine grosse Autorität und seine Lehre fand viele Commentatoren und Nachfolger. Sein Hauptwerk ist „Speculum Musicae,“ eine Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaft his zum 14. Jhdt., welches sich in zwei Manuscripten auf der Pariser Bibliothek befindet. Andere kleinere Werke theilt Gerbert in seinen „Script. eccl. de mus.„ Bd. III. mit.

Musik. Darunter verstanden die alten Griechen die Künste der Musen, besonders die in Wort und Ton bildenden, die Ton-, Dicht- und Redekunst. Erst später erhielt die Tonkunst ausschliesslich den Namen „Musik“ (s. Tonkunst). Die mittelalterlichen Theoretiker definirten sie verschieden, wie aus dem musik. Tractat des Hieronymus von Moravia zu ersehen ist; uns ist sie die Kunst, welche durch Töne in schönen Formen Empfindungen und Seelenstimmungen ausdrückt. Nach eben diesem Autor theilte man am allgemeinsten die Musik in harmonische, armonica („est modulatio vocis“), worunter man den Gesang verstand, organische, organica, bei welcher durch Einblasen von Wind, wie bei der Orgel, Flöte u. dgl. die Töne hervorgebracht wurden, rhythmische, rhythmica, („pertinens ad nervos et pulsus“), die Musik der Zupf- und der Schlaginstrumente, wie der Zither, der Pauken u. dgl. Andere verstehen unter rhyth. Musik die Metrik. — Wir Modernen unterscheiden Vocal- und Instrumentalmusik mit ihren Unterabtheilungen (s. d.); ferner theoretische und praktische Musik; in Bezug auf den Zweck auch noch Kirchen-, Kammer-, Concert-, Theater-, Militärmusik. Die theoretische Musik begreift die Akustik, Canonik, Grammatik und Aesthetik; die praktische aber die eigentliche Setzkunst, Composition, und die Ausübung oder Execution in sich.

Mutation (vom lat. mutare, verändern) ist 1) die Veränderung der Knabenstimme beim Uebergang in die Tenor- oder Bassstimme. Diese Veränderung tritt in der Periode der herannahenden Mannbarkeit zwischen dem 14. und 17. Jahre ein und gibt sich durch Heiserkeit, Unsicherheit der Töne und das Ueberschlagen der Stimme in das höhere Register zu erkennen. Die Dauer dieses Zustandes ist verschieden; doch ist bis zum Zeitpunkte, wo die Stimme sich gesetzt hat, grosse Vorsicht und Schonung bei den vorzunehmenden Uebungen, soll die Stimme nicht verdorben werden, zu beobachten. 2) M. hiess in der Solmisation die Verwechslung einer Hexachordstufe mit einer andern desselben Schlüssels von gleicher Tonhöhe. Diess geschah wegen der Unzulänglichkeit der 6 Guidonischen Sylben, und man suchte auf jeden halben Ton die Sylben mi fa zu bringen (s. Solmisation).

N.

Nägeli, Hans Georg, geb. 1768 zu Zürich, betrieb zu Bern seine musik. Ausbildung. 1792 legte er in seiner Vaterstadt eine Musikalienhandlung an und starb am 26. Dec. 1836. Als Componist, Theoretiker, Didaktiker und Musikgelehrter stand er in hohem Ansehen; besonders war er thätig für Verallgemeinerung der Gesangskunst. Seine vorzüglichsten theoret. Werke sind: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen“ (Zürich 1810); „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten“ (Stuttgart und Tübingen 1826) u. a.

Nagiller, Matthäus, geb. den 24. Octbr. 1815 zu Münster im Unterinnthal, wendete sich von den wissenschaftlichen Studien ganz der Musik zu. Nachdem ihn P. Martin Goller zu Innsbruck in die Harmonielehre eingeführt hatte, bildete er sich von 1837 an als Zögling des Conversatoriums in Wien unter Preyers Leitung für die Composition in Wien aus, und zwar mit so günstigem Erfolge, dass er 1840 den ersten Preis errang. Zwei Jahre widmete er sich dann dem Partiturstudium der Alten, worauf er 1842 nach Paris zog und dort mit den ausgezeichnetsten Musikern verkehrend, selbst als Theoretiker sehr geschätzt wurde. 1846 brachte er dort seine erste Sinfonie zur Aufführung. Nachdem er in Berlin ein Jahr zugebracht, ging er wieder nach Paris, welches er aber 1848 ganz verliess. 1850 weilte er in seiner Heimath und bei dem kunstsinnigen Freiherrn Franz v. Goldegg zu Partschins bei Meran, welcher eine eigene Capelle unterhielt, wo er mehrere kleine Messen für Landgemeinden und seine Missa solemnis componirte. 1854 nahm er seinen Wohnsitz in München, wo er die Musik der Oper „Friedrich mit der leeren Tasche“ und zu Widmann's „Nausikaa“ schrieb. Der Herzog von Coburg-Gotha decorirte ihn zur Anerkennung dafür, sowie für seine Directionstüchtigkeit eigenhändig mit der Medaille für Kunst und Wissenschaft. Mehrere Jahre hindurch bekleidete er dann die ansehnliche Stelle eines C.-M. beim Musikverein in Bozen, bis er (im Herbst 1866) als solcher vom Musikverein zu Innsbruck berufen wurde. Ausser den genannten Werken schrieb N. noch Ouverturen, Sinfonien, Gesangchöre, Lieder u. dgl.

Seine Tonschöpfungen zeichnen sich durch Innigkeit und Tiefe, sowie durch Gewandtheit in Behandlung des Satzes aus.

Naldini, Sante, ein Tonsetzer der römischen Schule, geb. zu Rom am 5. Febr. 1588, kam 1617 in das Collegium der päbstlichen Sänger und starb am 10. Octbr. 1660. Mehrere Motetten von ihm erschienen 1620 zu Rom in Druck; handschriftliche Arbeiten von ihm bewahrt das sixtinische Archiv.

Nanini, Giovanni Maria, war um 1540 zu Vallerano geboren erhielt zu Rom in Goudimel's Schule die gründlichste Ausbildung in der Musik und trat dann in seiner Vaterstadt eine Capellmeisterstelle an. 1571 kam er nach Rom als C.-M. der Hauptkirche S. Maria Magg. Zu dieser Zeit eröffuete er an der Seite Palästrina's, dessen intimster Freund er war, die nachmals so berühmt gewordene Schule für höhern Unterricht in der Musik, das erste von einem Italiener gegründete Institut der Tonkunst in Rom. Nachdem N. bereits 1575 von S. Maria Magg. zurückgetreten, fand er 1577 Aufnahme in dem Collegium der päbstlichen Sänger. Er starb am 11. März 1607. — N. muss als einer der grössten Musikgelehrten der römischen Schule betrachtet werden. Als schaffender Künstler war er gleichsam ein Stern erster Grösse. Besass auch sein Genius die reichen Schöpfungskräfte eines Palästrina nicht, so verdienen doch seine Werke ihrer classischen Ausprägung und vollendet reinen Form willen unmittelbar den Schöpfungen Palästrina's angereiht zu werden. Seine Compositionen gehören unter das Schönste, was noch heute in der päbstlichen Capelle vorgetragen wird. Viele seiuer Werke wurden theils in eigenen Druckausgaben, theils in gemischten Sammlungen italienischer und niederländischer Herausgeber veröffentlicht; das Meiste jedoch findet sich handschriftlich in römischen Archiven hinterlegt.

Nanini, Bernardino, jüngerer Bruder des Vorhergehenden, dessen Unterricht in der Musik er auch genoss, war ebenfalls zu Vallerano geboren. Er unterstützte seinen Bruder in der Leitung der Musikschule und war namentlich an den Kirchen S. Luigi de'Francesi nnd S. Lorenzo in Damaso Capell-Meister. Ganz von dem erhabenen Geiste seines Zeitalters erfüllt, vermochte er seine Werke, die theils in Druck veröffentlicht, theils in römischen Archiven handschriftlich hinterlegt sind, mit hohem Wohllaut in Melodie und Harmonie, Fluss und Rundung der Modulation, rhythmischer Präcision und vollendeter Reiuheit des Styles zu schmücken. — Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt.

Nanterini, Orazio, um die Mitte des 16. Jhdts. zu Mailand geb., war daselbst um 1590 C.-M. an der Kirche S. Celso. Seine Compositionen waren gerühmt.

Natividade, Joao de, portug. Mönch, geb. zu Torres, trat 1675 in den Franziscanerorden und starb 1709 zu Lissabon. Er hinterliess Kirchenwerke, welche von den Portugiesen als classisch gerühmt wurden.

Natürliche Töne heissen diejenigen, welche ohne alle weiteren Hülfsmittel sich auf Instrumenten, (besonders Hörnern und Trompeten ohne Ventile oder Klappen) auf ganz naturgemässe Weise hervorbringen lassen. Auch versteht man darunter die Töne einer Octavenleiter, welche sich in regelrechtem Fortschreiten ergeben, und besser leitereigene genannt werden im Gegenhalte zu denjenigen, welche nicht

in der Tonleiter liegen, sondern durch Vorsetzungszeichen erst gewonnen werden (zufällige oder künstliche, leiterfremde Töne).

Neri, Philipp von, der hl., geb. 1515 zu Florenz, 1551 zu Rom zum Priester geweiht, trat alsbald in die Bruderschaft des hl. Hieronymus und beschäftigte sich hauptsächlich mit dem Unterrichte der Jugend. 1548 stiftete er die Bruderschaft der hl. Dreifaltigkeit. Nach seiner Priesterweihe versammelte er Priester und Cleriker öfters in einem Betsaale (Oratorium) zu geistlichen Uebungen und Unterredungen, und vereinigte 1564 sich mit ihnen zu einer Gemeinschaft, die er vom Orte der Zusammenkunft Oratorium nannte. So entstand die geistliche Genossenschaft der Priester vom Oratorium, die sich kurzweg Oratorianer nannten. Bei den religiösen Uebungen bediente man sich auch der Musik, und Animuccia war der Erste, welcher Compositionen für das Oratorium lieferte. Solcher Compositionen wurden 1650 und 1670 zwei Sammlungen unter dem Namen „Laudi" zu Rom veröffentlicht. Nach dem Tode Animuccia's schrieb Palästrina solche Stücke. Sie waren 4 st., wurden bald als Solo, bald als Chor vorgetragen, und die jedesmalige Aufführung derselben bildete zwei Theile, wovon der erste vor, der andere nach der Predigt stattfand. Aus diesen religiösen Musiken entwickelte sich die nach ihnen benannte Kunstform, das Oratorium; doch ist die dramatische Grundlage des nachherigen Oratoriums älter als Neri; sie mag den frühern Mysterien oder geistlichen Schauspielen des Mittelalters entnommen sein. Philipp v. Neri starb zu Rom 1595.

Neukomm, Sigismund, geb. am 10. Juli 1778 zu Salzburg, übte schon frühzeitig die Musik auf allen Instrnmenten, erhielt von Mich. Haydn Compositionsunterricht, und entschied sich erst, nachdem er für seine wissenschaftliche Ausbildung eifrig gesorgt hatte, (1797) für die Tonkunst als seinen Lebensberuf. Sofort ging er nach Wien und machte hier 7 Jahre höhere Compositionsstudien unter Leitung Jos. Haydn's, worauf er nach Petersburg reiste und 1804 als C.-M. der deutschen Oper dortselbst angestellt wurde. Im Jahre darauf verliess er es wieder, begab sich nach Moskau, Deutschland, Paris, Wien, Brasilien, Lissabon, durchreiste Belgien, Holland, die Schweiz, England u. dgl. und starb am 3. April 1858 zu Paris. Trotz seiner vielen Reisen componirte er Vieles: ein paar Opern, dann Cantaten, grosse Messen und Te Deum, mehrere 4 und 8 st. Psalmen a capella, einige Oratorien u. dgl. Er war kein blendendes Genie, aber alle seine Werke tragen den Stempel einer edlen Empfindung und ungesuchten Natürlichkeit, nie steigt er unter die Würde der Kunst herab, — ein würdiger Repräsentant der wiener Schule in allen ihren guten Eigenthümlichkeiten, in vollendeter Form und fliessender Melodik, der bedeutendste Schüler Haydn's. Seine Compositionen erreichen die Zahl 2000.

Neumen (griech. νευμα, der Wink). Unter diesem Namen versteht man 1) die Tonschrift, welche seit Gregor d. Gr. bis in's 12. und 13. Jhdt. (hin und wieder noch länger) im Gebrauche war und aus Punkten, Häkchen, Strichlein in verschiedener Gestalt und Richtung bestand, wodurch dem Sänger die Tonhöhe, auch das Steigen und Fallen der Stimme versinnlicht wurde. Da dies noch immer eine sehr mangelhafte Gedächtnisshilfe war, begann man im 9. und 10. Jhdt. eine Zeile über der Textzeile zu ziehen und die Neumen in, über und

unter diese Linie zu setzen. Zu Guido's Zeiten waren schon 2 Linien im Gebrauch; Guido selbst verbesserte die Schrift dadurch, dass er zu den 2 Linien (roth F und gelb C) noch zwei andere fügte, und auf und zwischen ihnen den Neumen den bestimmten Platz anwies. Aus den Neumen bildete sich die quadratische oder jetzt gebräuchliche Notenchoralschrift heraus. Die Neumen, deren Anzahl gross war, hatten verschiedene Namen, je nach ihrer Bedeutung. Man theilte sie a) in solche, welche einen einzigen Ton bedeuten, z. B. Punctum, Virga; b) in solche, welche in einem einzigen Zeichen zwei oder mehrere Töne darstellen, z. B. Flexa, Clivis, Plica, Podatus; c) in solche, welche besondere Singmaniern bedeuten, z. B. Oriscus, Quilisma; d) in solche, welche ganze Notenformeln bedeuten z. B. Pressus, Cephalicus. Wer sich hierüber eingehender unterrichten will, nehme Ambros, Geschichte der Musik, II. Bd. (pag. 73) oder Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen (Beilagen, Monumenta Nr. 1) u. dgl. zur Hand. — 2) N. bedeutete zu Guido's Zeiten nicht blos ein einzelnes Zeichen, notula, sondern mehrere derselben miteinander, wenn er davon spricht, dass „es in der Harmonie Klänge und Töne gebe, deren einer, zwei oder drei auf eine Sylbe gebracht und wieder einzeln oder doppelt zu Neumen oder Theilen des Gesanges werden; einer oder mehrere solcher Theile machen eine Distinction oder einen bequemen Platz zum Athemholen." Diess Neuma unterscheidet sich vom vorstehenden dadurch, dass nicht ein zusammengesetztes Notenzeichen, sondern ein kleinerer oder grösserer Notencomplex, der einer oder auch mehreren Sylben und Wörtern zukommt, darunter zu verstehen ist. — 3) bedeutet N. auch noch eine gewisse melodische Phrase, am Schlusse eines Verses, die besonders regelmässig über der letzten Sylbe des Alleluja im Graduale vorkommt; dieser Name stammt hier von πνεῦμα, Wind, Athem, pneuma, verkürzt neuma; dieses „pneuma" oder „neuma" wurde, da es keinen Text unter sich hatte, blos vocalisirt; es war die Veranlassung zu den Sequenzen (s. Alleluja und Sequenz).

Niedermeyer, Louis, geb. zu Nyon, Canton Waadt, den 27. April 1802, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, den ersten musikalischen Unterricht; 15 Jahre alt kam er nach Wien und bildete sich unter Moscheles im Clavierspiel, unter Forster studirte er die Composition. Nach 2 Jahren ging er nach Rom, bildete sich ferner im Contrapunkt unter dem päbstlichen C.-M. Fioravante und vollendete dann bei Zingarelli in Neapel seine musikalische Ausbildung. Von da begab er sich nach Paris, wo er sich bald einen Ruf als Musiklehrer und Componisten erwarb. Da seine Opern keinen rechten Anklang finden wollten, suchte er, nachdem er eine Zeit lang Directionsgeschäfte bei der „Société des concerts spirituels," welche durch den Eifer des Prinzen von Moskowa gegründet wurde, verrichtet hatte, 1848 eine Spezialschule für religiösen oder Kirchengesang, als Fortsetzung der von Choron gestifteten, 1830 aber wieder eingegangenen Kirchengesangschule zu gründen, und setzte 1853 seinen Plan in's Werk. Dieser Schule war nun bis zu seinem Tode all seine Thätigkeit und Kraft gewidmet, und er erreichte auch viel. Von da ab war er nur mehr für die katholischen Kirchenchöre (obwohl er Protestant war) thätig und schrieb viele Messen und andere Kirchenstücke. Um die in Paris in den fünfziger Jahren begonnene Regeneration der Kirchenmusik zu unterstützen, gründete er 1856 die zwei Jahre später

von Ortigue übernommene Zeitschrift „La Maîtrise.“ Leider setzte der Tod schon am 16. März 1861 seiner Thätigkeit ein zu frühes Ziel. Als Mensch war er voll Güte und Wohlwollen, offen, geraden Charakters, ohne Hinterhalt, gesprächig, und trotz mancher Eigenheiten wusste er sich doch einen grossen Freundeskreis zu bewahren.

Nisard, Theodor, s. Normand.

Nivers, Guillaume Gabriel, ein französ. Geistlicher, geb. in einem Dorfe bei Melun 1617, war 1640 Organist an der Kirche St. Sulpice zu Paris und trat zwei Jahre darauf als Tenorsänger in die königlichen Capelle. 1667 wurde er Hoforganist des Königs und dann Musikmeister der Königin. Gestorben ist er im Anfange des vorigen Jahrhunderts. Man hat von ihm einige theoretische Werke: „La gamme du Si etc.“ (Paris 1646); „Methode certaine pour apprendre le plain-chant“ (1667); „Dissertation sur le chant grégorien“ (1683). Ferner gab er mehrere Gradualien und Antiphonen heraus, sowie einige Bücher Orgelstücke.

Nocturn — cantus nocturnus, ist derjenige Theil des kirchlichen Officiums, welcher ursprünglich in der Nacht gebetet oder gesungen wurde, wie es in manchen Orden noch der Fall ist; jetzt bezeichnet man bestimmte Abschnitte mit diesem Namen (s. Horae canonicae). Das Festofficium hat 3 Nocturnen, das Ferialofficium und die einfachen Feste (festorum simplicium) nur einen. Sie bestehen, indem sie sich an das Invitatorium und den Hymnus anreihen, nach römischer Weise aus 3 Psalmen mit ihren Antiphonen (in der österlichen Zeit stehen die 3 Psalmen unter einer Antiphon), worauf ein ℣. mit ℟. folgt. Nach geschehenem Absolutionsspruch erbittet der Lector die Benediction mit „Jube Domine benedicere“, nach deren Ertheilung durch den Oberen er die Lesung der ersten Lection beginnt; wird sie gesungen, so ist der Lectionston mit seinen Fällen einzuhalten; beschlossen wird jede Lesung — mit Ausnahme der beim Officium Defunctorum (Todtenofficium) und an den 3 letzten Tagen der Charwoche vorkommenden Lectionen — mit „Tu autem, Domine, miserere nobis,“ worauf der Chor antwortet: „Deo gratias“ und das Responsorium mit dem Verse beginnt. Wird diess Responsorium gesungen, so singen es zwei Sänger allein bis zum Vers, worauf andere beim Vers fortsetzen und mit der Repetition vom Asteriscus (Sternchen) vollenden. An den höchsten Festtagen wurde früher das erste Responsorium des ersten Nocturns in manchen Kirchen, z. B. in der sixtinischen Capelle, in polyphonem Gesang vorgetragen. — In dieser Weise wird es auch mit den zwei andern Lectionen des ersten, und mit denen des zweiten und dritten Nocturnus gehalten, nur mit dem Unterschiede, dass nach dem Verse und der Repetition von den Vorsängern das Gloria Patri bis zu Sicut erat gesungen und darauf vom Chore das Respons. vom Asteriscus an (wenn zwei Sternchen sind, vom zweiten an), repetirt wird. Den Beschluss des dritten Nocturnus macht mit Ausnahme gewisser Zeiten und Tage das Te Deum laudamus.

Normand, Theodul Eleazar Xavier, Abbé, bekannt unter dem falschen Namen Theodor Nisard, geb. den 27. Jan. 1812 zu Quaregnon bei Mons im Hennegau, studirte zu Lille und besuchte auch die Musikschule zu Douai. 1835 zu Tournai zum Priester geweiht, beschäftigte er sich mit weitern Musikstudien und gab 1840 „Manual des organistes de la campagne“ (Brüssel) und eine Sammlung Romanzen heraus. 1842 trat er unter seinem Pseudonamen als Organist

an der St. Gervais-Kirche in Paris auf und arbeitet seitdem als eifriger Musikliterator. Von seinen Werken sind zu nennen: „Du plainchant parisien;“ „La science et la pratique du plain-chant“ (diess Werk Jumillac's bearbeitete er mit Leclerc, C.-M. an der St. Gervais-Kirche gemeinschaftlich); „De la notation proportionelle du moyenâge;“ „Etudes sur les anciennes notations musicales de l'Europe;“ 1854 erschien, mit Jos. d'Ortigue bearbeitet: „Dictionnaire liturgique, historique et pratique du plain-chant et de musique de l'église au moyenâge et dans le temps modernes,“ 1855 „Methode de plaint-chant,“ 1856 „Etudes sur la restauration du chant grégorien au XIX. siècle,“ „L'accompagnement du plain-chant sur l'orgue“ und „Les vrais principes de l'accompagnement du plain-chant sur l'orgue d'après les maitres des XV. et XVI. siècles“ (Paris 1860), „Notice sur l'Antiphonaire bilingue de Montpellier“ (Paris 1865), welches er aufgefunden und wovon er eine getreue Copie für die Pariser Bibliothek gefertigt hat; „Bibliographie du plain-chant“ (Paris) u. a. m.

Noten, notae figurae. Um die musikalischen Töne für's Auge zu fixiren und die musikalischen Gedanken durch sichtbare Darstellung allgemein verständlich zu machen, verfiel der menschliche Geist darauf, wie für die Sprachlaute die Buchstaben, so für die Töne gewisse Zeichen zu ersinnen, welche sie sowohl nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach Werth und Geltung kennbar machen. Die älteste uns bekannte Tonschrift ist die griechische (s. Griech. Musik). Sie fand überall Eingang, wohin die griechische Musik sich verbreitete. Auch in die christliche Zeit reicht sie noch weit herein, wenigstens führt Hucbald in seinen Tractaten noch Stücke von griechischer Notation an, wohl nur für das theoretische Studium, da die ganze damalige Tonlehre auf der griechischen beruhte, nicht aber zum praktischen Gebrauche. Von Gregor d. Gr. aber wird schon bemerkt, dass er sich der ersten 7 Buchstaben des lateinischen Alphabetes zur Bezeichnung oder vielmehr Benennung der Töne bediente, welche Weise fortan Geltung behielt. Gleichwohl waren, als man im 9.—12. Jahrhundert die griech. Theorie an die Spitze der Musikwissenschaft stellte, auch die griechischen Tonnamen lange im Gebrauch und ein Anonymus I. (bei Gerbert Script. I., 330) wendet das durchlaufende lateinische Alphabet an. Zur eigentlichen Notenschrift scheinen die Buchstaben jedoch seltener verwendet worden zu sein; im Codex von Montpellier finden sie sich (im durchlaufenden Alphabet) neben, resp. unter den Neumen gleichsam zur Erklärung derselben gesetzt. Unterdessen hatte sich auch eine andere kürzere Tonbezeichnungsweise Geltung verschafft, deren Ursprung wir allerdings nicht mehr nachgehen können, da wir uns über die Musik vor dem 9. Jahrhundert in den meisten Punkten in gänzlicher Unwissenheit befinden; das sind die sogenannten Neumen (s. d.), mit welchen die ältesten Antiphonarien, die wir besitzen, notirt sind. Damit soll schon der hl. Gregor seinen Antiphonarium centon. notirt haben, was man besonders aus dem Antiphonarium von St. Gallen schloss, welches lange Zeit für eine vom römischen Sänger Romanus dahin gebrachte authentische Abschrift des ächten gregorianischen Antiphonars gegolten hat, nach den Untersuchungen des P. Anselm Schubiger aber dem 9. oder 10. Jhdt. angehört. Die Neumen erhielten sich theilweise bis in's 12. und 13. Jhrdt im Gebrauche. Man fühlte sehr wohl, welch unzureichendes Mittel zur richtigen Tonbezeichnung sie waren, da überdiess noch durch Sorglosigkeit im

Schreiben und durch den Umstand, dass die Zeichen nicht an allen Orten gleiche Bedeutung hatten oder die Form änderten oder auch eine Vermehrung erfuhren, das Uebel vergrössert wurde; aber aller Scharfsinn wollte lange nicht verfangen und die ausgesonnenen neuen Tonbezeichnungen eines Oddo, Hucbald, Hermann behielten nur örtliche Anwendung, zu weiterer Verbreitung und Annahme kam es nicht. Erst Guido gelang es, den glücklichen Wurf zu thun und einen sichern ausdauernden Grund zu legen. Zu den vor ihm schon angewendeten 2 Linien (roth und gelb) fügte er noch zwei und wies jeder Linie und jedem Zwischenraum nur eine Tonstufe an; da man den zwei farbigen Linien die Buchstaben (Schlüssel) F und C stets vorzusetzen pflegte, so wurden auch die Farben überflüssig und man begnügte sich mit 4 schwarzen Linien. Bei dieser Methode ergab sich von selbst gar bald, wie unnöthig es sei, verschieden gestaltete Neumen zu setzen; Guido selbst sagt schon, dass nicht mehr die Form, sondern der Platz, den die Neumen einnehmen, die Art des Tones entscheiden. Rasch verringerte sich die Zahl der alten Notenzeichen, ihre Gestalt wurde einfacher und kaum nach Verfluss eines Jahrhunderts ist die punktartige und Quadratform die gebräuchliche geworden (weil in dem Tractat Franco's zum erstenmale ausgebildet vorkommend, auch die schwarze Franco-Note geheissen). Sie empfahl sich als selbst in einiger Entfernung gut lesbar und war dadurch auch hervorgerufen, dass wegen Bestimmtheit der Notenschrift man die Gesänge nicht mehr aus dem Gedächtniss, sondern gleich aus dem Buche, in das Mehrere zugleich sehen mussten, absang.

Die quadratische schwarze Note hat sich in 3 Formen: ■ ■ ♦, nebst den Ligaturen und Obliquitäten (notae, figurae simplices et compositae, auch punctus oder punctum nannte man die Noten) für die Bücher des römischen Choral bis auf den heutigen Tag erhalten (siehe Choral).

Mit der Entwicklung der Musik schritt auch die Tonschrift zu weiterer Ausbildung vor. Beim einfachen Organum genügte es noch, den Ton einfach zu kennen, für den kunstreicheren Discantus (12. Jhdt.) jedoch stellte sich ein weiteres Bedürfniss ein. Da der Discantirende oft über einer Note des Tenors oder Cantus firmus mehrere Töne zu singen hatte, so musste bei den geschriebenen Discanten dem Tenorsänger doch bekannt werden, wie lange er seinen Ton anzuhalten habe, um an den gehörigen Stellen mit dem Discante in Consonanzen zusammenzutreffen; man bildete nun zu diesem Zwecke die Noten und suchte durch gewisse Formen die bestimmte Geltung anzuzeigen; zu Franco's Zeiten hatte die Mensural-Musik folgende Notenformen mit verschiedener Geltung aufgestellt: ▬ maxima, ■ longa, ■ brevis ♦ semibrevis. Gegen das Ende des 14. Jhdts. machte man weisse Notenköpfe statt der schwarzen, welche noch einige Zeit neben den erstern verblieben und als notae coloratae dem Sänger andeuteten, dass er sie imperfect, d. h. zweizeitig zu nehmen habe. Man fügte für raschere Tonschritte noch Unterabtheilungen hinzu, so dass im 16. Jhdt. folgende Notenscala allgemein gültig war: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa und semifusa. Untermischt wurden oft noch die schwarze brevis und semibrevis unter dem Namen Hemiole, als um den dritten oder vierten Theil verkürzte Noten.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass die Neumen für die einfachen Choräle sich erst in Formen umgestalteten, welche Tinctoris wegen ihrer Aehnlichkeit mit Fliegenfüssen „pedes muscarum“ nennt, und fernerhin im gothischen Zeitalter, wo auch die Schrift eckig (gothisch, Fraktur) und dick auftritt, zu quadratischen Köpfen mit fast gleich dicken Stielen wurden — von W. Ambros Nagel- und Hufeisenschrift geheissen —, welche in geschriebenen Choralbüchern noch im 17. Jhdt., in Druckwerken mit geringen Einschränkungen hin und wieder (z. B. in Kölnischen Choralwerken) bis zur neuern Zeit sich findet.

Von Mitte des 16. Jhdts. an, als man die Subtilitäten des Mensuralsystems verliess, wurde auch die Notirung einfacher, d. h. verblieb ganz bei den weissen Noten und ihren Unterabtheilungen; im Drucke behielt man die eckige Gestalt bis zum Anfang des 18. Jhdts. bei, für die Handschriften aber machte sich die runde Form (Nulle mit Stiel) als die leichter auszuführende schon zu Ende des 16. Jhdts. mehr geltend. Das war noch eigenthümlich, dass man damals die Achtel- und Sechzehntelnoten, welche über einer Silbe oder als gebunden vorzutragen waren, noch nicht mit einem (oder zwei) dicken Striche verband, sondern einzeln mit der zugehörigen Fahne versehen, nebeneinander setzte.

Seit Ende des vorigen Jahrhunderts hat sich die Noten(druck)schrift zu einem hohen Grade von Vollkommenheit und Schönheit erschwungen, wie die Drucksachen aus den ersten Officinen zeigen (s. Notendruck).

Ich muss es mir versagen, Beispiele von Notenschriften aus den frühern Jahrhunderten einzuführen und verweise deshalb auf Gerbert, „De Cantu“ II., Ambros Geschichte der Musik“ II., Bellermann u. a.

Notendruck. Viele Jahrzehnte vergingen, bis man auf den Gedanken kam, die neue Erfindung der Buchdruckerkunst für Musikwerke zu benutzen. Erst in den Jahren 1473, 1474 und 1475 erschienen Notendrucke durch Antonium Zarotum Parmensem zu Mailand. Das „Diffinitorium Tinctoris“ 1483 ist wohl das erste gedruckte musikalische (theoretische) Werk, hat aber noch keine Noten; das von Hugo von Reutlingen „Flores musicae“ 1488 hat schon Noten, aber noch keine Figuralnoten. In vielen Messbüchern dieser Zeit findet man blos die Notenlinien eingedruckt, die Noten wurden erst mit der Hand eingeschrieben. Die ältesten Figuralnoten finden sich in Gafor's „Practica utriusque cantus“ (1496 schon die zweite Ausgabe). Die Notentypen scheinen aus Holz geschnitten zu sein, wie man sich überhaupt, nachdem man von den Holzplatten, in welche ganze Musiksätze eingegraben waren, abgegangen war, anfänglich nur der Typen von Holz bediente. Sobald diess gelungen war, (Anfang des 16. Jhdts.) verbreitete sich der Notentypendruck schnell in Deutschland, Frankreich, Italien und den Niederlanden. Um 1500 begann der Druck mit gegossenen Lettern, doch anfänglich immer noch so, dass man zuerst die Linien und dann die Noten druckte. Ottavio Petrucci von Fossombrone wird als der Erfinder der metallenen Notentypen genannt. Aus seiner Buchdruckerei zu Venedig ging als erstes derartiges Werk 1502 eine Sammlung von Motetten hervor, welcher 1503 einige Messen von Pierre de la Rue und bis 1511 eine grosse Menge anderer Tonwerke folgten. 1498 hatte er vom Senate der Republik für seine Erfindung ein Privilegium auf 20 Jahre erhalten. Seine

Werke sind äusserst accurat und sauber gearbeitet. Auch Peter Schöfer tritt schon 1512 zu Worms mit einem praktischen Notenwerke hervor. Nach Ablauf dieser Zeit findet man diese Notendruckweise allenthalben eingeführt und 1532 erscheinen in Deutschland schon aus mehreren Officinen musikalische Werke ganz schön und scharf gedruckt. Doch sank diese Kunst wieder von ihrer Höhe herab, bis Breitkopf in Leipzig 1755 sie zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit brachte, dass er eigentlich als Neuerfinder derselben angesehen werden kann. In neuester Zeit gewinnt der Notentypendruck wieder neuen Aufschwung und wird darin das Höchstmögliche geleistet. Tauchnitz in Leipzig war der Erste, welcher die Stereotypie für den Notendruck beizog. Gegenwärtig wendet man indess hauptsächlich den Stich auf Zinkplatten an, ebenso die Lithographie, welche, eine Erfindung Sennefelders, von Fz. Gleissner in Verbindung mit dem Musikalienhändler Falter in München 1798 zum Erstenmale für den Notendruck verwendet wurde.

Notensystem nennen wir den Inbegriff aller Zeichen, mittels derer die Töne nach Höhe und Tiefe, ihre Geltung, ihre bestimmten oder unbestimmten Verlängerungen und Verkürzungen (Punkte, Legato, Tenuto, Ruhezeichen, Staccato) und Unterbrechungen (Pause, Halt) notirt werden, also: das Liniensystem, die Noten, Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, Schlüssel und Bezeichnungen der Taktarten, die Geltungszeichen für Ton und Pause, auch die Kunstwörter und ihre Abbreviaturen und dergl. Wie dieses Notensystem von der Neumenzeit an durch die Periode der Mensuralmusik und der neuern Musik bis jetzt sich entwickelte, ist in den verschiedenen betreffenden Artikeln weiter ausgeführt.

Notker oder **Notger**, mit dem Beinamen Balbulus, der Stammler, um 830 zu Schloss Heiligau (jetzt Elg) im Kanton Zürich von adeligen Eltern geboren und dem kaiserlichen Hause verwandt, ward um 842 dem Kloster St. Gallen zur Erziehung und Bildung übergeben und zeichnete sich sowohl in den Wissenschaften, als an Innigkeit des Gemüthes und gottseligem Sinne vor seinen Mitschülern aus. Als Mönch desselben Klosters ward er eine grosse Zierde seines Ordens und ragte wie als vollkommener Mönch, so auch als gelehrter Mann, Dichter und ausgezeichnetster Musiker seiner Zeit hervor. Im hohen Alter starb er den 8. April 912 und wurde 1513 durch Pabst Julius II. selig gesprochen. Seine Verdienste um die Kirchenmusik sind sehr gross. Das Kirchenlied und der Choralgesang verdanken ihm vor allem ihre Reinerhaltung und weitere Ausbildung im Mittelalter. Das römische Antiphonar, welches Romanus aus Rom mitgebracht hatte, war ihm der kostbarste Schatz; darnach leitete er in St. Gallen den Choralgesang, lehrte ihn in den Schulen und bildete geübte Sänger aus. Eine Handschrift von ihm bewahrt noch die wahre Erklärung der den Neumen beigesetzten Buchstaben; sie findet sich abgedruckt in Gerbert's „Script." und in Schubiger's „Sängerschule von St. Gallen." Als vorzüglicher Beförderer und wohl auch Gründer des Kirchenliedes in Deutschland bewies er sich durch die Dichtung und Composition vieler Hymnen und Sequenzen, welche vor dem Evangelium der hl. Messe durch viele Jahrhunderte hindurch in den Kirchen des Abendlandes gesungen wurden (s. Sequenzen). Sein Gemüth war überaus zart und sein Gefühl so innig, dass jeder einzelne Gegenstand in der Natur, jeder Vorfall des Lebens ihn zu einem Liede begeistern konnte, zu

dem er Text und Notensatz zugleich verfasste. Als er einst in der Umgegend von St. Gallen sich erging nnd beim neuen Brückenbau über das tiefe Martinstohel die Werkleute auf dem Gerüste über dem tiefen Abgrunde, wie zwischen Leben und Tod schwanken sah, legte er seine Gefühle in dem berühmten „Media vita in morte sumus" nieder, das nachmals in ganz Europa Verbreitung fand. — Auch mit gelehrten Arbeiten beschäftigte sich Notker und hinterliess einige solche Schriften.

Ein anderer Notger, mit dem Beinamen Labeo (der Grosslefzige) lebte etwas später in demselben Kloster St. Gallen, starb 1022 nnd hinterliess als eines der bedeutendsten Denkmale der ältesten deut. Prosa die Paraphrase und Erklärung der Psalmen; auch ein musikalischer Tractat in deutscher Sprache, „Opusculum theotiscum de musica," welches Gerbert in seine Sammlung aufgenommen hat, wird ihm zugeeignet.

Nucius, Johannes, geb. 1556 zu Görlitz, ward im Kloster Rauden in Schlesien Mönch, und starb um 1620 als Abt zu Himmelwitz. Er war als musikal. Theoretiker und als Componist seiner Zeit sehr geschätzt. Mehrere seiner Kirchenwerke erschienen im Druck, auch ein theor. Werklein: „Musicae poeticae, sive de compositione cantus etc." Neisse 1613.

O.

Oberdominante — die gewöhnliche Dominante d. h. die fünfte Stufe über der Tonica zum Unterschiede von der Unterdominante d. h. dem 5. Tone abwärts der Tonica.

Oberhoffer, Heinrich, geb. den 9. Dec. 1824 zu Pfalzel bei Trier, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater Gerhard O., Lehrer und Organisten daselbst und bildete sich im Clavierspiel besonders unter W. Hermann in Trier aus. Von 1842—44 besuchte er das Schullehrerseminar zu Brühl, wo er durch den verdienstvollen Töpler in die Theorie der Musik, Composition und in das Orgelspiel eingeführt wurde. Nach seinem Austritt aus dem Seminar wurde er Lehrer an der Knabenschule zu Schweich a. d. Mosel, nach einem halben Jahre solcher an der Pfarrschule St. Gervasius in Trier und Organist daselbst, wo er 7 Jahre lang wirkte und seine Musikstudien fortsetzte. 1852 legte er beide Stellen nieder und lebte als Privatmusiklehrer, bis er nach 4 Jahren die Stelle eines Musiklehrers am königl. Schullehrerseminar in Luxemburg erhielt; 1861 wurde er zum wirklichen Professor der Musik in genannter Anstalt ernannt. Er dirigirte die 5 grossen Lehrergesangsfeste von 1849—55 und hatte sich ausserdem mancher Auszeichnungen zu erfreuen: seit 1862 ist Oberhoffer Vorstandsmitglied des Luxemburger christlichen Kunstvereins, im genannten Jahre erhielt er bei einem Concurse für kathol. Kirchenmusik zu Paris den zweiten Preis und ward 1864 zum Mitglied der Akademie „Cäcilia" in Rom ernannt. Im Jahre 1862 gründete er die Zeitschrift „Cäcilia" für kathol. Kirchenmusik, deren Redakteur er noch ist. An literarischen Arbeiten veröffentlichte er eine „Harmonie-

lehre" (Luxemburg bei Heintzé, 1860), eine theoret.-praktische Choralgesangschule" (Paderborn, 1862) und verschiedene Aufsätze in Zeitschriften. Compositionen von ihm sind: „Zwei Hefte vierst. Kirchengesänge," zum Theil eigene Composition (Trier), Singübungen (Erfurt, Körner), eine dreist. Messe, Te Deum und die Psalmtöne für 4 Männerst. (Luxemburg, Heintzé), Orgelstücke (Offenbach, André), Lieder und Männerchöre u. a. Auch das neue Proprium und das Kyriale der Luxemburger Diöcese enthält mehrere von Oberhoffer componirte Choräle.

Oberstimme ist eigentlich diejenige Stimme in mehrst. Tonstücken, deren Melodientöne, nach äusserer Maassgabe des Klanges, höher liegen, als alle sonst dabei vorkommenden Stimmen; gewöhnlich nennt man auch die Hauptstimme oder melodieführende Stimme also, weil dieser die andern Stimmen sich unterordnen.

Obligat, ital. obligato, bezieht sich in der Musik auf solche Stimmen oder Instrumente, welche als ein nothwendiger Theil des Satzes, sei es nur anch an einzelnen Stellen, nicht willkührlich weggelassen werden können; sind sie nicht unumgänglich nothwendig, so dass das Tonstück durch ihren Mangel nichts oder wenigstens im Wesen nichts verliert, dass sie also nur reine Füllstimmen sind, so bezeichnet man diess mit „ad libitum" „nach Belieben."

Oboe, ital. Oboe, franz. Hautbois. Diess bekannte Instrument entstand aus der Schalmei und war schon in der Mitte des 17. Jhdts. gebräuchlich. Wegen seines durchdringenden Tones gebrauchte man es anfangs nur bei der Militärmusik, woher der Name für das militärische Musikcorps „Hautboisten" stammt. Bald wurde es verbessert und erschien zuletzt als unentbehrliches Orchesterinstrument, da es zu Glanz und Frische der Färbung überhaupt, wie zu feinen und pikanten Mischungen im Besondern, in Verbindung mit andern Instrumenten sehr viel beiträgt. Die Oboe wird gewöhnlich aus Buchsbaum, auch aus Ebenholz gefertigt und besteht — 21 Zoll lang — aus einem Kopfstück, einem Mittelstück und aus der Stürze. In die oberste Oeffnung des Kopfstückes wird das Rohr gesteckt, welches eigentlich das Hauptorgan ist zur Hervorbringung des Tones durch die eingeblasene Luft, die es in zitternde Bewegung setzt. Zur Ermöglichung jeder Stimmung hat man ein zweites Kopfstück und Mittelstück; neuere Instrumente haben nur ein Kopfstück, aber mit eigenthümlicher Vorrichtung zum Ausziehen. Der Tonlöcher sind wenigstens 8, Klappen hat es mehrere (13), und sein Umfang reicht vom kleinen h bis zum dreigestrichenen f oder a durch alle chromatischen Töne. Am angenehmsten sind die mittleren Töne, die tiefsten sind etwas breit und blöckend, die höchsten scharf und schneidend; auch Staccato macht sich nicht gut. — Früher hatte man mehrere Oboen, z. B. Bass-Oboe, aus welcher das Fagott entstand.

Obrecht, s. Hobrecht.

Ochetus, auch Hocetus, Hoquetum, ital. Ochetto, franz. Hoquet, „Schluchzer," war eine im Discantus sehr beliebte Satzmanier, nach welcher der Sänger einzelne, durch kurze Pausen unterbrochene, kurz abgestossene Töne hören liess, die an die abgebrochenen Laute des Schluchzens erinnerten und daher ihren Namen hatten. Dufay und seine Zeitgenossen gebrauchen eigentlich den Ochettus nicht mehr; doch finden sich leise Anklänge und Abarten noch später.

Ockenheim, auch **Okeghem** und **Ockeghem,** das Haupt der sog. zweiten niederländischen Schule, aus dem östlichen Flandern stammend. Von seinen Lebensumständen weiss man wenig. Sein Geburtsjahr mag zwischen 1415 und 1420 fallen; 1443 erscheint er als Sänger am Dome zu Antwerpen, 1461 als erster Capellsänger des Königs Carl VII. von Frankreich (Protocapellanus). Ludwig XI. selbst scheint ihm die Stelle des Trésorier (Thesaurarius) an der Capitelkirche des hl. Martin zu Tours als Ehrenauszeichnung und einträgliche Prähende verliehen zu haben. Um 1492 scheint er seine Stelle niedergelegt und die letzten Jahre seines Lebens (gest. um 1512) in Ruhe zugebracht zu haben. — Bruchstücke aus seinen Compositionen sind in Glarean's Dekachord, Burney's, Forkel's und Ambros' Musikgeschichten, in Kiesewetter's Geschichte der europ.-abendl. Musik u. a. mitgetheilt. Die Proske'sche Bibliothek bewahrt von ihm die „Missa cujusvis toni" 4 Voc. und „Cantiones sacrae V. Voc." („Gaude Maria Virgo," „Gabrielem Archang.," „Utrum tuum," „Erubescat Judaeus"), letzteres Werk wahrscheinlich ein Unicum, von Proske aus einem in der Bibliothek vorfindlichen handschriftlichen Codex in Partitur geschrieben.

Odington, Walther, ein englischer Benedictinermönch des 13. Jhdts., war zuerst im Kloster Evesham in der Grafschaft Worcester, dann zu Canterhury, wo er 1228 zum Erzhischof gewählt, aber vom Pabste nicht bestätigt wurde. Er ist einer der ältesten bekannten Schriftsteller über Mensuralmusik, und befindet sich sein Tractat „De speculatione musicae" (in 6 Büchern) im Mscr. auf der Bibliothek des Christ-Collegiums zu Cambridge. Coussemaker veröffentlichte ihn in seinen „Scriptores de musica medii aevi."

Odo, der hl., aus einer adligen französischen Familie stammend, Canonicus und erster Sänger an der Kirche St. Martin in Tours 899, trat später in das Kloster von Beaume in der Franche-Comté und starb als Abt von Clugny (927 erwählt) am 18. Nov. 942. Er war einer der gelehrtesten und frömmsten Männer seiner Zeit und wurde bald nach seinem Tode in die Zahl der Heiligen eingereiht. Wie zu Tours, war er auch im Kloster für den Kirchgesang sehr thätig, suchte durch Anwendung von Buchstaben seinen Mönchen das Singen zu erleichtern, und hinterliess einen von Gerbert in seinen Scriptor. eccl. mus. Bd. I. aufgenommenen „Dialogus de musica." Vier andere von Gerbert unter dem Namen „Odo" aufgeführte Fragmente musikalischer Tractate werden von Fetis als Odo nicht zugehörig erklärt.

Offertorium ist derjenige Haupttheil der hl. Messe, wo Brod und Wein, welche zur Consecration bestimmt sind, vom Priester Gott dargebracht und unter bestimmten Gebeten aufgeopfert werden. In den ältesten Zeiten der Kirche brachten die Gläubigen selbst diese Opfergaben und legten sie auf den Altar, so wie auch die ganze Gemeinde bei dem Gottesdienste die Communion mit dem Priester feierte. Unterdessen sang der Chor einen Psalm mit Antiphon, welcher später, da die Gläubigen nicht mehr Brod und Wein darbrachten und die Opferung wenig Zeit in Anspruch nahm, auf einen einzigen Psalmvers reducirt wurde, welcher Vers als Offertorium in den Missalien bezeichnet ist. Im Mittelalter wurde an Festtagen in wechselweisem Gesang eine Antiphon in feierlich gedehnter, auch mit vielen Neumen und Jubilen geschmückter Weise gesungen und mit einem Psalm verbunden, an dessen Schlusse die Antiphon nochmal ertönte. — Da für jede Messe das Offertorium vorgeschrieben ist, hat sich der Chor darnach zu

richten, und immer diesen Text, oder ausnahmsweise einen solchen zu singen, welcher des nämlichen Inhaltes und kirchlich sanctionirt, d. h. in's Messbuch aufgenommen ist. Seit dem Beginne dieses Jahrhunderts hat man sich nur zu häufig auch in diesem Stücke mit unverantwortlicher Willkühr über die liturgischen Vorschriften hinweggesetzt.

Officium (lat.) bedeutet überhaupt eine Pflicht, eine Obliegenheit und ist in der katholischen Sprachweise der stehende Ausdruck für die dem Herrn und Gott darzubringende Anbetung: Officium divinum, der Gottesdienst, sowohl das hl. Messopfer als das Gebet, das der Priester darzubringen hat. Doch wird unter Officium gewöhnlich nur das Breviergebet — Off. nocturnum et diurnum, die zur Nachtzeit und am Tage zu entrichtenden Horen — verstanden (s. horae canonicae). — Off. defunctorum ist das Gebet, welches von der kath. Kirche für die Abgestorbenen öffentlich abgehalten wird. Es besteht aus der Vesper mit 5 Antiphonen, 5 Psalmen, Versikel und Responsorium, dann einer Antiphon und dem Magnificat, worauf die treffenden Preces (Ps. „Lauda anima" etc.) und Orationen folgen; ferners aus der Matutin von 3 Nocturnen. Mit Hinweglassung der gewöhnlichen Eingangsformel „Deus in adjutorium" beginnt sogleich das Invitatorium mit dem 94. Psalm, woran sich die 3 Antiphonen und Psalmen u. dgl., wie beim gewöhnlichen Breviergebete anschliessen. Versikel und Responsorium haben ihren eigenen Fall. Die Lectionen, welche ohne Benediction angefangen und im gewöhnlichen Lectionenton gesungen werden, entbehren des Schlussfalles und des „Tu autem Domine," und folgt alsogleich das Responsorium. So durchläuft es die 3 Nocturnen; hieran schliessen sich die Laudes, wie sie in jedem Breviere enthalten sind. Die Vesper pro deff. wird am Allerseelentage und ausser den im Brevier bezeichneten Monatstagen auch am Begräbnissvorabende und am Jahrtage (anniversarium) gebetet. Das Invitatorium und 3 Nocturnen werden ges.: am Allerseelentage am Begräbniss- u. Jahrtage u. am 3., 7. u. 30. Werden die 3 N. nicht gesungen, so fällt auch das Invitatorium weg; soll am Begräbnisstage nur ein Nocturn (ex rationabili causa) gesungen werden, so wird immer der erste genommen, sammt dem Invitatorium. Duplicirt werden die Antiphonen am Allerseelentage, Begräbnisstage, dem Dritten, Siebenten und Dreissigsten und am Jahrtage, auch wenn nur ein Nocturn statt hat. Die zu den Preces in der Vesp. und in den Laud. gehörenden Psalmen „Lauda anima" und „De profundis" fallen nur am Allerseelen- und am Begräbnisstage aus. — Der Gesangton ist bezüglich der Psalmen immer der Ferialton, d. h. der Psalm wird ohne Initium und mit der ferialen Mediatio gesungen, selbst wenn die Antiphonen duplicirt, d. h. auch vor den Psalmen ganz gesungen werden. Nach den Antiphonarien von 1630, 1669 und 1683 werden im Off. deff. die Cantica „Magnificat" und „Benedictus" feierlich intonirt und zu Ende gesungen. Dass die ganze Tonlage des Gesanges tiefer zu halten ist, braucht nicht erwähnt zu werden.

Oratio, Gebet. Obwohl in der Liturgie fast alles Gebet ist, so sind doch einige bestimmt formulirte und mit besonderem Schlusse versehene Gebete mit diesem Namen vorzugsweise benannt. In der hl. Messe sind 3 Orationen ausgezeichnet hervorgehoben: die Collect vor der Epistel, die Secret vor der Präfation, und die Postcommunio vor dem Ite missa est etc. Von diesen werden nur die erste

und dritte gesungen, die Secret aber stets still gebetet, daher ihr Name. Bei allen liturgischen Handlungen ausser der Messe nehmen die Orationen eine bevorzugte Stelle ein und werden, je nach der Feierlichkeit, entweder gesungen oder blos gesprochen. Sie haben ihren eigenen Gesangsvortrag, welcher entweder tonus festivus (feierlich) oder tonus ferialis (gewöhnlich) heisst. Ersterer findet statt an allen Festen dupl., semidupl. und an den Sonntagen, und zwar bei der hl. Messe, bei der Matutin und der Vesper. Er besteht darin, dass der auf einem Ton fortschreitende Gesang zwei Veränderungen macht, die erste (punctum principale) beim Strichpunkt als f e d f; die zweite beim Doppelpunct als f c; beide wiederholen sich in umgekehrter Ordnung bei der längeren Schlussformel. Ist die Oration sehr kurz, so fällt das zweite Punctum (:) weg; ebenso wenn die Schlussformel „Qui vivis" oder „Qui tecum" angewendet wird, findet auch nur die erstere Modulation statt. Der Tonus ferialis wird gesungen an allen Festen niedrer Ordnung, als die obengenannten, heisst auch tonus simplex und hat gar keine Modulation. Eine zweite Art desselben schlechtweg t. ferialis genannt, behält auch den gleichen Ton, fällt aber beim letzten Wort der Oration und der Schlussformel, welche immer die kurze („Per Chr. D. N." oder „Qui vivis et regnas in saecula saeculorum") ist, in die kleine Unterterz (f d) ab. — Am Charfreitag werden die mit „Oremus" beginnenden 9 Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, welche in den Messbüchern verzeichnet ist. (Mehreres s. in dem „Magister choralis" von H. Haberl (Regensburg, Pustet, 1866, 2. Aufl.), wo über diesen Gegenstand vollständigste Anweisung gegeben ist.)

Oratorium ist jedes musikalische Drama bedeutungsvollen, gewöhnlich biblischen Inhaltes, das blos zur musikalischen Aufführung, nicht zur theatralischen Darstellung bestimmt ist. Die Dichtung hat demnach eine Handlung oder Begebenheit zu bringen oder sie zu vergegenwärtigen, was theils durch zur Handlung gehörige Personen, theils durch erzählende Personen, theils durch den Chor als dem Repräsentanten der Gefühle und Reflectionen einer ganzen Gemeinde oder einer Masse von Individuen geschieht. Die Bestandtheile des Oratoriums sind daher Recitative, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Chöre, denen sich die Instrumente als weitere Ausdrucks- und Färbungsmittel beigesellen. Vorbereitet war es theils durch Lieder und abwechselnde Chöre der christlichen Pilger, welche in den Zeiten der Kreuzzüge auf ihren Wallfahrten das Leben und den Tod des Erlösers, das jüngste Gericht und andere christlich-religiöse Gegenstände öffentlich absangen; theils durch die Mysterien oder geistlichen Schauspiele, deren älteste Spuren sich bis in's 11. Jhdt. verfolgen lassen, und welche an den hohen Festtagen Scenen aus der hl. Geschichte, hauptsächlich der Passion, Auferstehung und Wiederkunft Christi darstellten und dem Volke eine sehr eindringliche Predigt und Erinnerung an die grössten Geheimnisse waren. Doch auch im 9. und 10. Jhdt. finden wir dergleichen in den Kirchen selbst, mit der heiligen Messfeier verbunden, so z. B. war von den Clerikern und Chorknaben der Besuch der hl. Frauen am Grabe dramatisch vorgestellt; die Sequenz „Victimae paschali" ist diess kleine Drama. Mehreres hierüber erzählt Schubiger in seiner „Sängerschule von St. Gallen." Das dramatische Element war durch's ganze Mittelalter mit der gottesdienstlichen Feier verbunden. Und hierin finden wir einen hauptsächlichen

Vorläufer der Oratorien. Die nähere Veranlassung zu denselben gab der hl. Philipp Nerius um 1560, welcher Begebenheiten aus der biblischen Geschichte unter Begleitung der Musik in seinen Bet- und Lehrstunden absingen und vortragen liess, und welche musikalischen Darstellungen von der Gelegenheit, wozu sie aufgeführt wurden, den Namen „Oratorien" erhielten. Anfänglich hiessen sie „Laudi spirituali" (siehe Neri). Im folgenden Jahrhundert erhielt das Oratorium eine bessere Form und mehr Manigfaltigkeit. Die grösste Ausbildung erhielt es durch die Deutschen; Händel hat dieser Kunstgattung den Character der Grossartigkeit verliehen, und er steht noch heute unübertroffen und allbewundert da. In den katholischen Kirchen hat das Oratorium keinen Platz gefunden, ausser dass hie und da am Charfreitag Passionsmusiken, Oratorien, welche Scenen aus dem Leiden und Sterben des göttlichen Heilandes darstellen, mit vollständig privatem Character ausgeführt werden.

Orchester — im Alterthum der Raum vor der Bühne bis zu den Sitzen der Zuschauer so genannt, — bezeichnet heute 1) den im Schauspielhause vor der Scene befindlichen, für die Musiker bestimmten Raum, von wober man diesen Namen 2) auch auf das ganze beim Theater beschäftigte Musikpersonal ausser den spielenden Sängern übertrug. Und so benennt man 3) auch die Gesammtheit der in der Concert-, Opern- oder Kirchenmusik gebräuchlichen Streich- u. Blassinstrnmente.

Organist wird diejenige Person genannt, welche die Orgel beim Gottesdienste zu spielen hat; im 12. und 13 Jhdt. wurden die Discantatoren und Harmonisten „Organistae" genannt.

Organo, ital. Name der Orgel, Pleno organo = mit voller Orgel, d. h. das Orgelstück oder ein Theil desselben, dem diese Worte beigesetzt sind, soll mit Anwendung aller Register gespielt werden.

Organum, latein. Name der Orgel. Bei den alten Theoretikern nach Hucbald hiess der zwei- oder mehrstimmige Satz (in Parallel-Quinten und Octaven) Organum (s. Hucbald.)

Orgel, Organo, Organum, franz. Orgue, — dieses grossartigste und harmoniereichste unter allen Instrnmenten, welches vor allen übrigen allein am würdigsten erachtet wurde, seine Tonfülle im Hause Gottes ausströmen zu lassen, hat seine älteste Geschichte in ziemliches Dunkel gehüllt. Eine allgemeine Annahme leitet ihren Ursprung von der Hirtenflöte, syrinx, her; man durfte die Luft nur auf andere Weise als mit den Lippen zuführen; diess kostete aber den Weg langer Bemühungen. Man wendete neben der Luft als Ton- resp. Winderzeugendes Element das Wasser an und hatte daun organa hydraulica, Wasserorgeln, welche im 2. Jahrbdt. vor Christus in Alexandrien erfunden wurden und auf dem Gesetze des Heronsballes beruhten. Nach Heron sollen sie eine Erfindung des Ktesibios und nach Sueton ein Lieblingsinstrument Nero's gewesen sein, auf welches Julian der Apostat ein Epigramm verfasst hat, worin er sagt, dass metallene hohle Pfeifen durch Luft tönend gemacht werden; der Spieler fabre rasch mit flüchtigem Finger über die Tasten und es erscheinen hinreissende Melodien Wann die Windorgeln in Gebrauch kamen, ist nicht bekannt. Tertullian redet noch von Wasserorgeln, der hl. Augustin aber kennt schon Windorgeln. Er spricht sich (Expos. in Ps. 57 und 150) also aus: „Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur

follibus“. . . Cum organum vocabulum graecum sit, omnibus instrumentis musicis conveniens; hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis latina et ea usitata (et vulgaris) est consuetudo.“ Cassiodor vergleicht sie einem Thurme, aus Pfeifen zusammengesetzt, und hebt besonders die Stimmfülle „vox copiosissima“ hervor; er spricht von hölzernen Tasten und von der Geschicklichkeit der Meister, welche so volltönende und süsse Melodien hervorzulocken verstehen. Nirgends ist übrigens hier von dem Gebrauche in der Kirche die Rede. Man meint, unter Pabst Damasus (366—384) seien die Orgeln in die kirchlichen Versammlungen eingeführt worden; Cardinal Bona aber nimmt das 7. Jhdt., die Zeit des Pabstes Vitalian (657—672) an. In Frankreich kannte man sie schon im 5. Jhdt., denn Claudius Mammertus († 474) gibt die Beschreibung einer Orgel, und in Arles wurden zwei Sarkophage aufgefunden, aus dem 6. oder 7. Jhdt. stammend, auf denen pneumatische Orgeln abgebildet sind. Die Aufmerksamkeit wurde auf die Orgeln erst im 8. Jhdt. gelenkt, von woher sich ihre grössere und schnellere Verbreitung datirt. Der byzantinische Kaiser Constantin Copronymus sendete 757 eine Orgel dem Majordomus Pipin dem Kurzen zum Geschenke und einige Jahre nachher dem Könige Carl d. Gr. eine von grösserem Umfange. Erstere wurde in der Kirche St. Corneille zu Compiegne, letztere in der Kirche zu Aachen aufgestellt; von ihr rühmt der Mönch von St. Gallen (lib. II. de reb. bell. Caroli M. cap. 10), dass sie den Donner in ihren grossen Pfeifen, in ihren kleinen die Geschwätzigkeit der Lyra oder den süssen Ton einer Cymbel habe. In kurzer Zeit war das Werk nachgeahmt und in weniger als 2 Jahrhunderten adoptirten die Cathedralen und grössern Kirchen diess Instrument Walafrid Strabo schreibt von St. Gallen und mehreren Kirchen, wo sie angewendet wurden. Dass sie erst jetzt mehr und mehr sich verbreiteten, mag vielleicht seinen Grund darin finden, dass etwa diese byzantinischen Instrumente vollkommener als die alten bekannten waren, wobei überdiess der Eifer, mit dem Carl d. Gr. die Kirchenmusik behandelte, auch nicht ohne Einfluss geblieben sein mag. Diess wird um so wahrscheinlicher, wenn wir bemerken, dass diess Instrument vorzüglich in den der Herrschaft der Franken unterstehenden oder dem Frankenreiche zunächst liegenden Ländern, wie England, (welches im 10. Jhdt. zu Winchester schon eine Orgel mit 400 Pfeifen und 26 Blasbälge hatten, zu deren Regierung 70 starke Männer nöthig waren,) seine Verbreitung fand, während man in Italien, wo die Orgeln doch von den Römerzeiten auch nicht unbekannt waren, man vom Orgelspiel und Orgelbau wenig wusste, so dass Pabst Johann VIII. an den Bischof Arno von Freising schrieb, er solle ihm eine Orgel und einen des Spieles und der Reparatur dieses Instrumentes kundigen Mann senden. Von nun an kam die Orgel überall in Aufnahme, so dass eine Synode vom Jahre 1242 von ihnen spricht, als wären sie gewöhnlich in den Kirchen. Doch fand sie auch ihre Gegner und in einigen Kirchen, z. B. in Lyon liess man sie nicht zu bis in die neueste Zeit; so verschmähte auch die sixtinische Capelle deren Gebrauch bis auf den heutigen Tag.

Es steht fest, dass die Orgel das ganze Mittelalter hindurch ein liturgisches Instrument war. Ueber ihre früheste Gestalt und Einrichtung geben manche Schrift- und Bildhauerwerke einigen Aufschuss. Manuscripte und Sculpturen zeigen tragbare Orgeln, welche

ein und derselbe Musiker mit der einen Hand spielte, während er mit der andern den Blasbalg handhabte. Diese tragbaren Orgeln, Portative geheissen, auch für Prozessionen und Umzüge sehr tauglich, in Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden gebräuchlich, erhielten sich in unveränderter Gestalt bis in's 15. Jhdt. Bei Agrikola (1532) und Luscinus (1536) erscheint das Portativ schon zum Positiv ausgebildet, einen festen Standpunkt verlangend, mit 2 Bälgen versehen und bedurfte eines eigenen Calcanten. Die Orgel war bis in's 14. und 15. Jhdt. hinein noch ein im Tonumfange beschränktes und sehr plumpes Instrument; die Tasten waren noch lange Zeit nach der Einführung der Orgel oft 4 Zoll breite, schaufelförmige von einander getrennte Claves, welche mit Fäusten „geschlagen" oder mit den Ellenbogen niedergedrückt wurden. An ein verziertes rasches Spiel war gar nicht zu denken, ja nicht einmal mehr als 2 Töne konnte man zugleich angeben, man benützte sie auch nicht zu Zwischenspielen u. dgl., sondern nur um die Intonation des Gesanges zu unterstützen und dafür den rechten Ton anzugeben. Die Pfeifen und Tasten waren nach der diatonischen, natürlichen Scala mit grosser Terz gereiht, der Umfang stieg bis zu 21 Tönen. Die ältesten Orgeln, die Prätorius sah, hatten die Scala c d e f g a (b) h c d e f g a oder b c d e f g a (b) h c d e f; halbe Töne waren nur 3 in der Octav a b, h c u. e f. Ihr Ton war schallstark und dröhnend, wozu noch das Getöse des aus vielen Bälgen einströmenden Windes; der Apparat der Windeinströmung war anfangs äusserst plump und die Bälge bedurften nicht blos des Aufziehens sondern auch des Niederdrückens mit der Hand.

Es lässt sich nicht entscheiden, ob die Orgel Veranlassung zu dem sogenannten Organum des Hucbald, jener barbarischen Quinten- und Quarten-Parallelen, gegeben; jedenfalls aber hat es den Namen von ihr entlehnt, u. scheint, um den Organisten in den Stand zu setzen, es leicht mitspielen zu können, auf die Erfindung der sog. Mixturen, welche aus Grundton, Octav und Quint bestehen, geführt zu haben.

Die Portative hatten wenig Pfeifen, damit genügten sie ihrem Zwecke; eine Abbildung aus dem 13. Jhdt. zeigt deren nur 8. — Der Ausbildung der Harmonie scheint auch die Verbesserung der Orgeln langsam nachgefolgt zu sein. Prätorius nennt eine grosse Orgel in Halberstadt, gegen 1359 von Nic. Faber erbaut, welche 4 Claviere und Pedale (?) hatte; die grösste Pfeife gab das natürliche h und war 31 Fuss hoch, 20 Bälge setzten das Werk in Bewegung. Als eigentlichen Erfinder des Pedals (um 1470) wird Bernhard, mit dem Beinamen „der Deutsche", genannt, welcher auch das Manual um einen Ton höher gestimmt habe, jedoch hat man herausgefunden, dass er es blos nach Venedig gebracht haben soll. Das Pedal blieb lange Zeit hindurch ein charakterischer Vorzug der deutschen Orgeln und das Instrument erhielt dadurch erst seine ganze Kraft und Würde; die englischen Orgeln hatten im vorigen Jahrhunderte noch kein Pedal, erst 1790 machte Abbé Vogler die Engländer mit der Wirkung dieser mächtigen deutschen Erfindung bekannt. Vor dem 15. Jhdt. kannte man die Register wenig oder gar nicht. Um diese Zeit fing man erst an, die an Klangfarbe verschiedenen Pfeifen von einander abzusondern, während vorher alle Pfeifen auf einem Ton zugleich ertönten. Die Deutschen erfanden verschiedene Schnarrwerke; man ahmte den Ton verschiedener Instrumente nach und lernte auch 4—32füssige

Instrumente machen; damit war die Erweiterung der Claviatur verbunden.

Als gegen Ende des 16. Jhdts. die chromat. Töne in die Harmonie eingeführt wurden, bedachte man auch die Orgeln damit; (dieser gewöhnlichen Annahme scheint eine Erwähnung Garlandia's (13. Jhdts.) zu widersprechen, der sagt: „Falsa musica instrumentis musicis multum necessaria, specialiter in organis.") doch vorerst bediente man sich neben b nur des es und gis, aber noch nicht getheilt, um auch dis und as erreichen zu können; um diese zu bekommen, setzte man für sie eigene Claves und Pfeifen ein, so dass z. B. dis und es nebeneinander standen, bis man die temperirte Octave ausfindig machte und so das chromat. Wesen vereinfachte. Die eigentliche Vervollkommnung konnte erst durch Erfindung der Windwage im 17. Jhdt. (1648) geschehen. In den letzten zwei Jahrhunderten bis auf unsere Tage hat die Orgel so manigfaltige und einflussreiche Verbesserungen in Klang und Mechanismus erfahren, dass sie als eines der vollkommensten Instrumente den höchsten Rang einnimmt. Eine nicht unerhebliche Verbesserung erfuhren am Anfange dieses Jahrhunderts die Orgeln durch das sogenannte Simplificationssystem des Abbé Vogler (s. d.). Gegenwärtig besitzt sowohl Deutschland, als Frankreich, England und Italien treffliche Orgelwerke der grössten Dimension, Klangfülle und Schönheit. Berühmt ist die Orgel von Harlem in den Niederlanden; die in der Peterskirche in Rom hat 100, die im Kloster Weingarten in Schwaben 110 Register; ein vorzügliches Werk ist die 1862 in der Kirche St. Sulpice zu Paris aufgestellte Orgel, welche in 7 Stockwerken und von einer Höhe von 72 Fuss 7000 Pfeifen von 32 Fuss bis 5 Millimeter (etwa 2 Linien) Länge birgt. Dem Spieler stehen 5 vollständige Manuale von 10 Octaven und ein Pedal zur Verfügung; die Klangentwicklung vermitteln 100 klingende Register neben 20 combinirten Zügen, so dass mit einem einzigen Fusstritt z. B. 30 Register auf einmal gezogen werden können, auch mit Crescendo-Zug ist die Orgel versehen. Die Uebertragung sämmtlicher Bewegungen geschieht durch pneumatische Motore neuer Erfindung, welche hier zum ersten Male angewendet wurden. Der Erbauer dieses Werkes, welches 163,000 Fr. kostete, heisst Cavaillé-Coll.

Die Orgel muss schon im Zeitalter Dufay's und noch mehr im Verlaufe des 15. Jhdts. die bedeutendsten Verbesserungen in der Structur und im Mechanismus, besonders im Tastenwerk erhalten haben, von dessen Brauchbarkeit zu harmonischem Spiel das Entstehen eigentlicher Künstler auf diesem Instrumente ganz allein und nothwendig bedingt war. Sie hatte ihre allmälige Ausbildung und Vervollkommung dem Contrapunkt zu verdanken und hat dem Contrapunkte hinwieder die erspriesslichsten Dienste geleistet. Denn gerade der gebundene und künstlerisch entwickelte Styl, welcher bei vollkommener Einheit die allseitige Manigfaltigkeit gestattete, ist für sie der geeignetste. Gefeiert war im 14. Jhdt. der blinde Francesco Landino, zu Florenz, † 1390, wegen seiner Geschicklichkeit nur „Francesco degli Organi" geheissen; ebendaselbst Antonio Squarcialupo, † 1430, gewöhnlich „Antonio degli Organi" genannt; gerühmt war der deutsche Bernbard zu Venedig in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts. Venedig besass im 16. Jhdt. immer bedeutende Organisten, welche zugleich grosse Tonsetzer waren, z. B. die beiden Gabrieli, Claudio Merulo u. a. Um 1630 hatte Rom den durch europäischen Ruf aus-

gezeichneten Organisten Frescobadi, zu dem auch Deutsche wanderten, um das Orgelspiel zu studiren. Sein Schüler Frohberger, der berühmte kais. Hoforganist zu Wien, machte dem Lehrer alle Ehre. Ueberhaupt hatten Italien und Deutschland nie Mangel an guten Organisten und diese behaupteten immer ihren alten Ruf. In den letzten zwei Jahrhunderten überflügelte aber letzteres alle Länder durch seinen Orgelmeister Bach und dessen zahlreiche Schüler und Nachfolger, in neuer und neuester Zeit durch Abbé Vogler, Chr. Rink, Hesse, Herzog, Brosig, anderer nicht zu denken.

Eine nähere Beschreibung der Orgel nach ihrer innern Einrichtung und Structur übergehe ich, da eine blosse Aufzählung der vielen Theile und Theilchen zwecklos ist und Niemanden, der die Orgel kennen will, genügen kann, und verweise auf etliche gute und wohlfeile Werkchen, die alles, was einem Organisten in Betreff der Construction seines Instrumentes nothwendig zu wissen ist, klar und bündig enthalten. Es sind diess folgende: J. G. Heinrich, Orgellehre, Structur und Erhaltung der Orgel. Glogau, 1861. — J. G. Töpfer, Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile u. s. w. Erfurt und Leipzig, 1862. (Pr. 1 Thlr.) — Auch Donat Müller, Kurze Beschreibung der einzelnen Theile der Kirchenorgel u. s. w. Augsburg, 1848 (Pr. 45 Kr.) kann dazu dienlich sein.

Die Orgel, dieses den Zwecken der Kirche am meisten anpassende Instrument erfreute sich schon frühzeitig, wie erwähnt, der Aufnahme in der Kirche und liebreicher Pflege. Da es aber einmal menschliche Schwäche ist, auch das Beste zu missbrauchen, so sah sich auch schon frühzeitig die Kirche genöthigt, eingeschlichene Missbräuche im Orgelspiel und in der rechtzeitigen Anwendung zu tadeln und in dieser doppelten Beziehung Verordnungen zu erlassen. 1558 verdammt ein Concil zu Paris den häufigen Missbrauch, auf der Orgel beim Gottesdienste weichliche Melodien zu spielen, und gestattet nur, den frommen Ernst und die hl. Milde, welche der Grundtypus der Hymnen und der andern Gesänge ist, in Tönen auszudrücken. In gleicher Weise bestimmt das Concil von Trient, es solle alle Musik, welche, sei es in Gesang oder Orgelspiel, etwas Lascives oder Wollüstiges vorführt, aus dem Hause Gottes verbannt werden. Wollte Gott, dass diese Vorschrift des hl. Kirchenrathes, der noch viele andere gleichen Inhaltes an die Seite gestellt werden könnten, allen Organisten vor Augen schwebte, und sie sich des eigentlichen Zweckes des Orgelspieles beim Gottesdienste bewusst wären; gewiss hätten wir nicht so viel nachlässiges und ärgerliches Orgelspiel noch heute zu beklagen!

Der kirchliche Organist wird sich an die Worte des Cardinal Bona halten: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüth durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte, (wenn die Orgel den Gesang begleitet,) nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben;“ er wird sich bemühen, in seine Kunst sich immer mehr zu vertiefen, den kirchlichen Sinn bei den hl. Handlungen inniger zu erfassen, sein Spiel als ein Werk der Andacht und Erbauung zu betrachten und alles ferne zu halten, was das Haus Gottes entweihen könnte.

Orgelpunct ist eine bestimmte Folge von verschiedenen Accorden zu einer und derselben, meist ununterbrochen tönenden Bassnote; wenn eine solche Folge in einer vollkommenen oder unvollkommenen Cadenz

auf der vorletzten oder letzten Bassnote (Dominant oder Tonica) vorkommt, so entsteht die sogenannte angehaltene Cadenz. Der Name Orgelpunct (punctus organicus) kommt schon bei Franco von Cöln vor und verdankt seine Entstehung dem Organum des Hucbald. Man bezeichnete einst damit die ausgehaltene Note (punctum); jetzt nimmt man den Namen sowohl für die ausgehaltene Note als die Accordenfolge. Die Accordenfolge kann entweder rein tonisch oder tonisch und ausweichend sein; auch kann der Orgelpunct im Laufe des Tonstückes stattfinden, so wie es nicht nothwendig ist, dass die ausgehaltene Note stets im Bass liege, sie kann auch einer andern Stimme zugetheilt werden.

Orgelrevision, auch Orgelexamen, Orgelprobe, Orgelprüfung, ist die von einer kirchlichen Behörde durch einen Sachkundigen angestellte Untersuchung, ob eine neue Orgel accordmässig, d. i. nach dem mit dem Orgelbauer vor dem Baue abgeschossenen Contracte oder Accorde, der die Disposition der Orgel und alle übrigen Bedingungen des Baues enthält, und ob sie auch sonst tüchtig gearbeitet ist.

Orgeldisposition ist die vor dem Baue einer Orgel schriftlich festzustellende Anordnung des Baues.

Ornithoparchus, Andreas, (zu deutsch „Vogelgesang") geb. zu Meiningen in der zweiten Hälfte des 15. Jhdts, ein musik. Schriftsteller, von dessen Lebensumständen man nichts weiss, als dass er Magister der freien Künste war, grosse Reisen gemacht und auf diesen auch musik. Vorlesungen gehalten hat. Aus solchen Vorlesungen entstand das Buch: „Musicae activae Micrologus" 4 libr. (Leipzig 1517), worin Vortreffliches über den Cantus planus, Mensuralgesang, über die Accente und den Contrapunct enthalten ist; es erlebte mehrere Auflagen.

Ortique Joseph Louis d', geb. den 22. Mai 1802 zu Cavaillon (Dep. Vaucluse) erlernte schon frühzeitig Musik, studirte dann die Rechte und fungirte als Advokat zu Paris und als Richter bein Tribunale zu Aix in der Provence. Bald ging er jedoch wieder nach Paris, wo er eine Anstellung als mus. Feuilletonist bei der Zeitung „La Correspondent" erhielt. 1839 kam er wieder nach Paris, das er mit Lammenais auf einige Zeit verlassen hatte, schrieb in viele Journale musik. Artikel und erhielt 1839 die Musiklehrerstelle am Collège Henri IV., sowie 1841 die Organistenstelle an der Kirche St. Thomas. Seitdem war er bis an sein Lebensende, im November 1866, in Artikeln und Schriften thätig für Hebung der katholischen Kirchenmusik. Von seinen Schriften sind zu nennen: „La musique à l'Eglise" (Paris 1862); „Sur la notation proportionelle du moyenâge" (Paris 1847); „Dictionnaire liturgique, historique et théoretique de plain-chant et de musique d'église, publié par M. l'abbé Migne" 1853; „Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant" (Paris 1856) mit Niedermeyer gemeinschaftlich) u. a. m.

Ortiz, Diego, ein spanischer Componist und Theoretiker, in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Toledo geboren, war Capellmeister des Vizekönigs von Neapel, und hatte diese Stelle noch 1565 inne. Weiter ist von den Lebensumständen dieses tüchtigen Meisters nichts bekannt. Zu Venedig erschien von ihm 1565 eine Sammlung von Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Cantica etc. im Druck, und 1553 zu Rom das Werk:

„Trattado de glosas sobre clausulos y otros generos de puntos en la musica de violones etc.“

Osbernus oder Osbertus, ein Benedictinermönch aus dem 11. Jhdt., war um 1074 Subprior in einem Kloster zu Canterbury und es werden ihm zwei in englischen Bibliotheken noch vorfindliche Tractate: „De re musica“ und „De vocum consonantiis“ zugeschrieben.

Ortlieb, Eduard, geb. den 16. Juli 1807 zu Oberndorf an Neckar, erhielt am 28. April 1834 die Priesterweihe und war seit dem 27. Mai 1840 Pfarrer in Drackenstein, (Diöcese Rotteuburg). Zu Drackenstein ward es ihm bei einer Pfarrgemeinde von blos 300 Seelen möglich, die Tonkunst, zu der er von je eine grosse Neigung hatte, recht zu pflegen. Anfänglich waren es nur Versuche für Clavier und Orgel, die er veröffentlichte; bald aber wandte er sich ganz dem kirchlichen Gebiete und der Hebung der darniederliegenden kirchlichen Musik zu. Mit Fröhlich gründete er 1842 den Stuttgarter Kirchen-Musikverein, so wie bald darauf die musikalische Verlagshandlung „Zum Haydn“ in Stuttgart, wo viele gute Kirchenwerke in Druck ausgegeben wurden. Zu gleichem Zwecke rief er das „Organ für kirchliche Tonkunst“ in's Leben, welches er 6 Jahre lang redigirte, und wirkte segensreich als Vorstand der musikal. Section des christl. Kunstvereins der Diöcese Rottenburg bis zu seinem Tode, welchen er in den letzten Tagen des Jan. 1861 in dem sog. obern See in den kgl. Anlagen zu Stuttgart fand. Von seinen Compositionen sind bekannt: „Festgesänge für den öffentlichen Morgengottesdienst“ (op. 10), eine Messe für Gesang mit Instrumentalbegleitung (op. 7), Messe für vier Männerstimmen und Orgel (op. 2), „Der priesterliche Altargesang,“ „Anweisung zum Präludiren,“ „Vocalmesse für gemischte Stimmen“ (op. 8), „Ueber Altargesang,“ „Alte Kirchenlieder für's kathol. Volk“ (op. 13), „O salutaris hostia,“ 4 Fugen, op. 14 (sämmtlich „Zum Haydn“ in Stuttgart erschienen und in den Kirchenmusikverein aufgenommen).

Osterfest. Dieser Tag mit seiner Octav, zur Erinnerungsfeier an das trost- und freudenreichste Geheimniss der Erlösung, an den Sieg des Gottmenschen Jesus über Tod und Hölle eingesetzt, ist für die Christenheit der Tag des höchsten Jubels, wie keiner im ganzen Jahre. Im Mittelalter erscholl dieser Jubel nicht blos in den Gotteshäusern, man trug ihn auch hinaus in Gottes freie Natur, um auch jeder Creatur das Glück der edelsten Creatur, des Menschen, das ihm durch die Erlösung zu Theil geworden, laut zu verkünden, und sie zur Theilnahme an dem allgemeinen Jubel aufzurufen. So bewegte sich nach der Austheilung des Weihwassers, wobei das „Asperges me“ durch den Gesang „Vidi aquam“ ersetzt ward, eine feierliche Procession aus der Kirche hinaus, und der Chor sang mit dem in's „Alleluja“ einstimmenden Volke freudige Osterhymnen und Antiphonen, unter andern die schöne Poesie „Salve festa dies etc.“ von Ven. Fortunatus (VII. Jhdt.) Bei der Rückkunft stimmte der Celebrant wieder eine Antiphon an, welche der Chor oder das Volk zu Ende fortsetzte. Dann begann die Festmesse, welche wie alle Messen der ganzen Octav ihre eigene Sequenz hatte, doch nicht die „Victimae Paschali“ von Wipo, welche anfangs am Ostermontag gesungen, später im 16. Jhdt., für die Messe des hl. Ostertags angeordnet wurde. Jetzt findet bei uns nur der gewöhnliche Umgang zur Aussprengung des Weihwassers

statt. Ausser der Sequenz hat die Litnrgie nichts Eigenthümliches; die priesterlichen Tagzeiten aber entbehren nach römischem Ritus der Hymnen und haben auch in der Matutin nur einen Nocturn.

P.

Pace, Vincenzo, geb. zu Assissi in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Capellmeister an der Cathedrale zu Rieti. Von ihm erschien: „Sacr. concentum, qui singulis, duabus, tribus, quatuor vocibus concinnuntur," lib. Romae 1617. (Einige Stücke mit begleitendem Generalbasse.)

Pacelli, Asprilio, geb. 1570 zu Vasciano (Diöcese Narni), war zuerst Capellmeister am Collegium german. zu Rom, 1602 an der Basilika des Vaticans; ein halbes Jahr später ging er nach Warschau als Capellmeister des Königs Sigismund III., wo er am 4. Mai 1623 starb. — In Frankfurt erschienen von ihm von 1604—1608 mehrere Bücher „Cantiones sacrae" für 5—20 Stim., 4—8st. Motetten, Psalmen und Madrigalen.

Paisiello Giovanni, geb. den 9. Mai 1741 zu Tarent, studirte unter Durante die Tonsetzkunst in Neapel. 1777 war er in Diensten der Kaiserin Katharina II. von Russland und 8 Jahre später wurde er von Ferdinand IV. von Neapel zum Director der kgl. Capelle ernannt. 1802 verlangte ihn Napoleon nach Paris, um ihm seine Capelle einzurichten. Nach 2 Jahren kehrte er in seine vorige Stellung nach Neapel zurück, und starb daselbst am 5. Juni 1816 Die Zahl seiner Opern beträgt ungefähr 100; auch an Kirchenmusiken, was übrigens seine starke Seite nicht war, zeigte er sich sehr fruchtbar, man nennt von ihm ungefähr 30 Messen, 40 Motetten, Te Deum, Requiem, Miserere u. a.

Paix, Jakob, einer der grössten Orgelspieler des 16. J., geb. 1556 zu Augsburg, war lange Zeit Organist zu Lauingen, wo er auch zu Anfang des 17. Jhdts. starb. Man hat von ihm: „Ein schön nütz- und gebräuchlich Orgel-Tabulatur-Buch," (Lauingen, 1583; enthält 70 ausgewählte Gesänge der besten Meister, für die Orgel arrangirt,); „Selectae artificiosae et elegantes fugae 2, 3, 4 et plurium voc. etc." (Lauingen 1587); „Missae artificiosae et elegantes fugae etc." (Lauingen 1590) u. a.

Palestrina, Giovanni Pierluigi oder Giov. Pietro Aloisio da, auch Il Prenestino oder Praenestinus genannt, der berühmteste Meister der röm. Tonschule und mit Recht von seinen Zeitgenossen durch den Beinamen „Musicae princeps" („Fürst der Tonkunst") ausgezeichnet, war geboren im Jahre 1524 im Städtchen Palästrina (dem alten Präneste), woher er auch seinen Namen führt. 1540 kam er nach Rom, um unter der Leitung des berühmten Claudio Goudimel, welcher die erste regelmässige Musikschule daselbst errichtet hatte, die Musik zu studiren. 1551 erhielt P. seine erste Anstellung an der Hauptkirche St. Peter als Lehrer der Chorknaben mit dem Titel „Capellmeister." 3 Jahre später veröffentlichte er sein erstes Buch Messen, welches deren vier a 4 voc. und eine a 5 voc. enthält,

und worin er bewies, wie sehr er die Kunstmittel seiner Zeit in seiner Gewalt hatte und mit welch tiefem Studium er in die Werke seiner Vorgänger eindrang. Diess Werk scheint Aufsehen gemacht zu haben, weil er es dem Pabste Julius II. widmen durfte, welcher ihm dadurch lohnte, dass er 1555 Palestrina unter die päbstl. Capellsänger aufnahm, und zwar ohne weitere Prüfung gegen sein erst ausgefertigtes motu proprio, worin er die Aufnahme eines Capellsängers von einem Concurs und Scrutinium abhängig machte. Nach 6 Monaten jedoch, da unterdess Julius II. gestorben war, auch dessen Nachfolger Marcellus blos 23 Tage regierte und der folgende Pabst Pius V. eine Reform des Clerus und des römischen Hofes begann, musste Palestrina als verheirathet aus diesem Collegium wieder ausscheiden. Er erhielt darauf (im Octbr. 1555) die Capellmeisterstelle im Lateran, welches Amt er nach 6jähriger ruhmvoller Thätigkeit mit der gleichen Stelle an der Hauptkirche S. Maria Maggiore vertauschte. 10 Jahre wirkte er hier, und in diese Zeit fällt auch die Composition der berühmten Messe „Papae Marcelli“ (1565), welche er den Forderungen des Concils von Trient bezüglich der Kirchenmusik entsprechend componirte und wodurch er seinen Ruf als kirchlicher Tonsetzer begründete; sie ward vor zwei andern Messen, die er zu gleichem Zwecke schrieb, von der zur Begutachtung eingesetzten Commission als untadelig befunden. Zur Anerkennung und Belohnung dieser Arbeit wurde er von Pabst Pius VI. auf den für ihn ausnahmsweise gegründeten Posten eines Tonsetzers der päbstlichen Capelle erhoben, eine Auszeichnung, welche nach ihm nur noch dem Felix Anerio zu Theil ward. Ins Jahr 1560 fällt auch eine seiner wundervollsten Compositionen — der Improperia, welche bis heute alljährlich am Charfreitag in der päbstl. Capelle aufgeführt wurden.

1571, nach Animuccia's Tode, übernahm er zum zweiten Male die Capellmeisterstelle an der vatican. Hauptkirche zu St. Peter, sowie die musikal. Leitung des vom hl. Philipp v. Neri gegründeten Oratoriums und der von Nanini errichteten Musikschule. 1576 erhielt er von P. Gregor XIII. den Auftrag, den gregorianischen Gesang zu verbessern; er unterzog sich mit Beihülfe seines Schülers Giudetti diesem schwierigen Geschäfte, welches jedoch nicht seinem ganzen Umfange nach zur Ausführung kam. — Sein Geist ermüdete nicht, immer verklärter wurden seine Compositionen bis zum Ziele seines gottgeheiligten Künstlerlebens, das er am 2. Febr. 1594 unter dem Beistande seines hl. Beichtvaters Philipp v. Neri beschloss.

Die Untersuchung der Lebensschicksale Palestrina's sowie die vollständige Aufzählung und kritische Würdigung seiner Werke, welche wir mit Recht als die merkwürdigste Erscheinung im Gebiete der harmonischen Kirchenmusik ehren, hatte sich Baini zur Lebensaufgabe gesetzt und die Frucht seiner umfassendsten, überall authentisch begründeten Forschungen in einem Werke hinterlegt, das den Titel führt: „Memorie storiche-critiche della vita et delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina.“ Vol. 1. 2. Roma 1824 in 4°. Nach diesem Werke arbeitete Fr. Sal. Kandler sein Buch: „Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina u. s. w.“ Leipzig 1834, und C. v. Winterfeld: „Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst.“ Breslau 1832. Die Zahl der Werke P.'s ist ungeheuer und eigentlich nur der kleinste Theil davon im Druck

erschienen. Unter ihnen finden sich: 15 Bücher Messen, 7 Bücher Motetten, 1 Buch Lamentationen, 1 dgl. Hymnen, 1 dgl. Magnificate, 1 Buch Litaneien, 3 Bücher Madrigale u. s. w. Eine vortreffliche Ausgabe seiner sämmtlichen Motetten in Partitur, von dem verstorbenen de Witt in Rom besorgt, erschien in neuester Zeit in 2 Bänden bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. — Bemerkenswerth sind noch 12 Ricercari über die 12 Kirchentöne in der Proske'schen Bibliothek.

Bei der immensen Productionsfähigkeit Palestrina's müssen wir besonders bewundern, dass er der hohen Aufgabe der kirchl. Tonkunst nie untreu geworden ist. In seinen erstern Werken tritt die niederl. Kunst, deren Zögling er ist, noch mehr hervor; er hat sie zwar in seinen besten Werken nie verläugnet, aber wohl deren Styl durch seinen Geist veredelt, und ihnen das Siegel inniger Frömmigkeit aufgedrückt. Jede Härte weiss er in der Strenge zu vermeiden, jede Reibung zwischen den manigfaltig sich durchkreuzenden Stimmen; nur Wohlklang sollen sie erzeugen, wo sie einander begegnen. Eben um jenes Klangreichen seiner Gesänge willen, ihrer Keuschheit und Heiligkeit wegen, welche jeden Schmuck abweiset, hat man ihn oft als denjenigen Meister bezeichnet, dessen Werke am reinsten das Gepräge des Kirchlichen tragen. Ueberall, für die glänzenden lauten, wie für die traurigen stillen Tage der Kirche, in einfach populärem, wie im kunstvoll reichen Styl, stellt er eine mit dem Inhalte der Worte tief übereinstimmende kirchliche Musik hin. Man vermag nicht Worte zu finden, um diese einzige Verbindung von majestätischer Strenge und leichter milder Grazie, von ernster Kraft und zarter Anmuth, von Tiefe und wohlklingender Klarheit, von glänzender Erhabenheit und stiller Einfalt zu beschreiben, — was aber eigentlich die Grösse dieser Compositionen ausmacht und der Beschreibung am meisten widersteht, das ist der Adel und die ruhige Frömmigkeit, welche über diese Werke ausgegossen ist, und die man anderwärts in gleichem Grade vergebens suchen wird.

Diese seine Vorzüge als kirchlicher Meister gründen nicht so fast in feinem Genie und grosser Kunstfertigkeit, deren auch andere sich erfreuten, vielmehr noch in seinem tief innigen zarten Gemüthe, das den kirchlichen Geist ganz in sich aufnahm und in seinem Leben durchführte; an der Quelle des katholischen Lebens und in den kirchlichsten Kreisen sich bewegend, nicht von irdischen Reizen und weltlichem Getriebe wie das Leben eines Gabrieli und Lasso umspannt, vermochte sich sein Geist stets zu einer höheren hl. Schönheit aufzuschwingen und seine Kunst zur einzigen zu machen. „Wenn man, sagt Proske, das 16. Jhdt. das goldene Zeitalter der Kirchenmusik genannt, und unter allen Kunstschulen die von Palestrina gegründete römische Schule auf's Höchste bewundert hat, so findet sich doch im Laufe des Jahrhunderts unter den grössten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europa's keine, deren Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen. — Man hat Palestrina einen Reformator genannt. Er war es, jedoch im conservativsten, ächtkatholischen Sinne, d. h. ein Reformator nach Innen brach er nirgends mit dem Organismus seiner Kunst, drang in dessen Tiefe, wie keiner seiner Zeitgenossen, veredelte und verklärte ihn. Neue Bahnen nach Aussen eröffnete er nicht, wohl aber neue ungeahnte Zugänge in's innere unermessliche Labyrinth der Harmonie.

Während fast alle Mitgenossen, selbst die von der römischen Schule ausgegangenen Künstler, dem Fortschritt huldigten, begnügte sich sein Genius — der reichste und fruchtbarste vor Allen — mit dem Heiligthume des Herkommens, und war auch hierin Vorbild der grössten Meister späterer Perioden, denn die Verherrlichung des eigenen Geistes rücksichtsvoller Hinnahme überlieferter Kunstformen ganz vereinbar blieb. Dass Palestrina sein lebenlanges, nach Weite und Tiefe unermessliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstyl gewidmet, begründet die wahre Grösse seines Charakters." In solcher Beurtheilung Palestrina's und seiner Werke stimmen alle Kunstverständigen überein, und wir haben hier auch nur ein Resumé solcher Urtheile gegeben.

Pallavicino, Benedetto, berühmter Componist, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jhdt. zu Cremona, war C.-M. des Herzogs von Mantua. Von 1591—1613 erschienen von ihm zu Venedig mehrere Sammlungen Madrilgalen und Cantiones sacrae.

Paminger, Leonhard, gest. als Schulrector zu Passau 1568, war unter den deutschen Contrapunctisten und besonders geistlichen Liedercomponisten damaliger Zeit einer der vorzüglichsten. Sein Werk: „Ecclesiasticarum Cantionum 4, 5 et plurium vocum." Tom. I. Nürnberg 1572, t. II. 1573, t. III. 1576, et tom. IV. 1580, ist besonders bedeutend wegen der darin gegebenen Falsobordoni.

Pane, Dominico del, ein Geistlicher, geb. zu Rom in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., studirte die Composition unter Abbatini, wurde 1654 päbstl. Capellsänger (Sopranist). In den sixtinischen Archiven werden viele Kirchencompositionen von ihm aufbewahrt; in Rom erschien 1687 eine Sammlung von 4—8st. Messen über Themen aus Palestrina's Motetten.

Pany, Joseph, geb. den 29. Octbr. 1794 zu Kohlmitzberg in Oestreich. Frühzeitig von seinem Vater in der Musik unterrichtet, versuchte er sich bald in verschiedenen Compositionen. Zum Lehrfach bestimmt, gab er diesen Beruf 1815 wieder auf und widmete sich ganz der Tonkunst, welche er in Wien unter Eybler studirte. Nach mehreren Kunstreisen liess er sich in Mainz nieder, wo er im Wahnsinn am 7 Septbr. 1838 starb. Unter seinen Compositionen finden sich auch einige Kirchenmusikstücke (3 Messen, ein Requiem, Gradualien).

Paolucci, Giuseppe, geb. zu Siena 1727, trat zu Bologna in den Minoritenorden und machte daselbst seine Musikstudien bei P. Martini. Darauf wurde er C.-M. seines Ordens zu Venedig, Sinigaglia und Assissi, wo er 1777 starb. Von seinen vielen Kirchencompositionen sind nur „Preces piae" für 8 St. gedruckt; vortrefflich ist sein theor. Werk: „Arte prattica di contrapunto dimostrata con esempi di vari autori, e con osservazioni" (Venedig, 1765—1772, 3 Bände), worin er Stücke der Meister des 17. und 18. Jhdts. bis in's kleinste Detail mit grosser Gelehrsamkeit analysirt.

Parabosco, Girolamo, geb. zu Piacenza um 1510, hatte als Dichter und Musiker, speciell als Orgelspieler, in Italien einen guten Namen. 1551 wurde er Organist an der St. Marcuskirche in Venedig, und starb als solcher 1557. (Motetten, Madrigale.)

Paradeiser, Marian, geb. am 11. Oct. 1747 zu Riedenthal bei Mölk, in welches Kloster er auch eintrat. Robert Kimmerling lehrte ihn die Composition. Er starb schon am 16. Nov. 1775 und hinterliess u. a. auch gut gearbeitete Kirchenstücke.

Partitur oder **Sparte,** ital. Partitura, Partizione, Sparta, Spartito, franz. Partition, ist die schriftliche Uebersicht aller zu einem mehr- und vielst. Tonstücke gehörigen Stimmen, die Takt für Takt untereinander geschrieben werden, so dass man sowohl die Bewegung jeder einzelnen Stimme verfolgen, als auch das Miteinander, das harmonische Zusammenwirken überschauen kann. In einer Partitur dürfen die vier Hauptstimmen (bei Instrumentalsachen meistens das Bogenquartett) oder die 4 Singstimmen nie von einander getrennt werden, und man hält die Chöre zusammen, als den Singstimmenchor, den Streich-, den Holzbläser-, den Blechchor; die Anordnung und Uebereinanderstellung der Chöre geschieht aber von den Componisten verschieden, immer jedoch nimmt der Bass die unterste Stelle ein. — Geschriebene Partituren nach unserer Weise kommen erst Ende des 16. Jhdts. vor, d. h. wir besitzen noch solche; die Proske'sche Bibliothek in Regensburg hat eine solche von einem Motette Palestrina's (Original); aus früheren Zeiten führt Ambros eine mit schwarzen (Franco-)Noten aus dem Werke des Hieronymus de Moravia (13. Jhdt.) an, welches auf ein 10 liniges System, worin die drei Singstimmen untereinander tabulaturmässig, natürlich ohne Taktstriche, eingetragen sind, notirt ist. (Ambros' Geschichte der Musik, Bd. II. p. 325.) Ein anderes Beispiel führt H. Bellermann in seinem „Contrapunkt" (Berlin, 1862) aus dem Ende des 15. Jhdts. an, nämlich ein Stück des Heinr. Isaac; der vierst. Satz ist in rautenförmigen offenen Semibreven auf einem 10 linigen System notirt, welchem die 5 claves signatae und Schlüssel vorangestellt sind, die Noten sind zur leichtern Unterscheidung in verschiedenen Farben gehalten, für den Discant roth, für den Alt grün, für den Tenor schwarz, für den Bass roth; Taktstriche theilen die Noten in Takte von je 2 ganzen Noten oder vier halben Noten. Wie gesagt, sind Partituren in den eigentlichen Mensuralnoten aus dem 16. Jhdt. sehr selten, da fast alle Compositionen in einzelnen Stimmbüchern erschienen, und die handschriftlichen Partituren der Componisten, die sie wohl nie aus der Hand gaben, grösstentheils verloren gingen. Die Sitte, Musiken in Partitur herauszugeben, fand erst sehr spät, in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts. allgemeinere Aufnahme. Die älteste gedruckte Partitur ist wohl vom Jahre 1577, „Tutti i Madrigali di Cipr. de Rore." Venetia. Darin stehen schon die Stimmen im 5 zeiligen System übereinander, wie bei uns. Die deutsche Tabulatur, in welche sich die Organisten im 16. und 17. Jhdt. die Gesangstücke absetzten, kann eigentlich nicht unter die Partituren gerechnet werden. In den Partituren des 16. und Anfangs des 17. Jhdts. finden sich häufig mehr die einzelnen Glieder der Melodie als die Takte durch Striche gesondert, wie dies auch in den Stimmbüchern aus dieser Zeit vorkommt.

Pasquini, Ercole, ein berühmter Orgelspieler aus dem 17. Jhdt., geb. zu Ferrara um 1580, war ein Schüler Aless. Melleville's und der Vorgänger Frescobaldi's an St. Peter im Vatican zu Rom bis 1614. Weiteres weiss man nicht von ihm.

Passarini oder Passerini, Francesco, geb. zu Bologna, Franziskanermönch, wurde 1657 an der Kirche seines Ordens Capell-Meister; 1674 kam er als solcher nach Viterbo, 6 Jahre später ward er wieder nach Bologna zurückgerufen, wo er 1698 starb. (Kirchenstücke verschiedener Art.)

Passion, Passio. In der kath. Kirche wird mit diesem Namen die Leidensgeschichte des göttlichen Heilands bezeichnet, welche am Palmsonntag, Dienstag und Mittwoch in der Charwoche und am hl. Charfreitag bei der Messe nach den vier Evangelisten abgelesen und abgesungen wird. Wenn die Passion gesungen wird, stellt sie eine Art geistlichen Drama's dar, denn sie wird von einem Diakon als Evangelisten, dem eigentlichen Erzähler, vom Celebranten oder einem andern, der die Person Christi darstellt und nur die Worte desselben zu singen hat, und einem dritten (Subdiakon), welcher dasjenige singt, was eine einzelne andere Person z. B. Pilatus, Petrus, oder das ganze Volk spricht, ausgeführt. Wo mehrere Sänger zu haben sind, werden die Reden des Volkes (Turba) durch einen Chor gesungen. In den Chorbüchern, welche hiezu benützt werden, Passionalia genannt, und im Missale sind die Personen mit den Buchstaben E., S. (X.) und T. d. h. Evangelista, Sacerdos (Christus), Turba, bezeichnet. Wo blos 2 Priester oder Leviten ausser dem Celebranten vorhanden sind, soll der Celebrans die Rolle des Christus singen, nie aber ausser der Turba (Chor) eine Rolle von Laien gesungen werden. Die Melodie, welche für jede Person ihren eigenthümlichen und charakteristischen Gang und Schlussfall hat, war vor der Herausgabe des „Directorium chori" je nach Kirchen und Gegenden oder Ländern sehr variirend, oft auf's Reichste mit Neumen und Gängen von grossem Umfange ausgeschmückt, doch hat die gegenwärtige römische Singweise in ihrer Einfachheit immerhin noch genug Erhabenes und Ergreifendes. Die „Ordines Romani" machen keine Erwähnung von Passionsgesang, aber Durandus redet schon in seinem Rationale davon, dass die Worte des Erlösers mit sanfterer Stimme als die des Evangelisten gesungen werden, die der gottlosen Juden aber „clamose et cum asperitate vocis."

Passionsmusik ist ein Oratorium grössern und kleinern Umfangs, dessen Text das Leiden und Sterben Jesu Christi darstellt und welches gewöhnlich am Charfreitag aufgeführt wird. Bekannt ist „Die grosse Passion nach Matthäus" von Seb. Bach, dessen Passion nach Johannes, „Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze" von Jos. Haydn, „Der Tod Jesu" von Graun u. v. a.
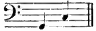
Pasterwitz, Georg von, geb. den 7. Juni 1730 zu Bierhütten bei Passau, bekam seine Erziehung im Kloster Niederalteich, setzte dann in Kremsmünster seine wissenschaftlichen und musikalischen Studien fort und trat in dieses Kloster selbst ein. In Salzburg studirte er Theologie und bildete sich unter dem Domcapellmstr. Eberlin zu einem tüchtigen Contrapunktisten aus. Nachdem er einige Jahre Professor gewesen, wurde er als Klosteradministrator nach Wien versetzt, wo er zehn Jahre lang in freundschaftlichem Verkehre mit Mozart, Albrechtsberger u. a. stand. Er schrieb vieles für die Kirche und starb in seinem Kloster als Lycealdecan am 26. Jan. 1803.

Pastorale, (ital.) eigentlich zu deutsch „Hirtengedicht" oder „hirtenmässig" bedeutet ein Tonstück von ländlich einfachem Charakter, meist im $^6/_8$ Takt gesetzt. Auf den katholischen Kirchenchören brachte man derlei charakterisirte Tonstücke in der Weihnachtszeit an, wobei man die Hirtenlieder und Schalmeienweisen nachahmte, um an die Hirten zu erinnern, welche den neugeborenen Heiland zuerst anbeteten. Bekannt sind die Pastoralmessen und Pastoraloffertorien u. dgl., welche meistens auf eine sehr unglückliche, der Würde des Gottesdienstes nicht entsprechende Tonmalerei hinaus

liefen. Uebrigens finden sich auch unter den ältern Compositionen pastorelle Motetten.

Pater noster „V a t e r u n s e r", das Gebet des Herrn findet selbstverständlich eine häufige Anwendung in der Liturgie. Ueberall, wo man sich an Gottes Huld und Gnade besonders wendet, im Officium und bei dem hl. Messopfer, findet es seine Stelle, so am Anfang jeder Hora, häufig vor den Orationen u. dgl. In der Messliturgie wird es gesprochen im Canon, nämlich nach der Wandlung, unmittelbar vor Brechung der hl. Hostie und dem Agnus Dei, und der Umstand, dass dasselbe in sämmtlichen Messliturgien als ein durchaus nothwendiger Bestandtheil erachtet wird, veranlasst schon den hl. Hieronymus zu der Ansicht, dass der liturgische Gebrauch dieses Gebetes auf einer Anordnung des Herrn selbst beruhe. Im Messkanon wird es eingeleitet durch die Worte: „Oremus, Praeceptis salutaribus . . .", welche schon im höchsten Alterthume in Gebrauch waren, und das Gefühl der Ehrfurcht ausdrücken, womit das Pater noster gebetet werden soll. Während ausser der hl. Messe das Pater noster immer still (secreto) gebetet und nur manchmal die ersten zwei Worte und die vorletzte Bitte vom Priester laut gesprochen oder gesungen werden, geschieht in der Messe der laute Sprech- oder Gesangvortrag des ganzen Pater noster, darauf gründend, dass in den alten Zeiten der Kirche auch diess heilige, vom Herrn selbst überlieferte Gebet sorgfältig vor denen, welche noch nicht zur Kirche gehörten, geheim gehalten wurde: bei andern Gelegenheiten konnten solche anwesend sein, darum es still gebetet wurde, bei der hl. Messe waren aber die Katechumen und Nichtgläubigen schon vor dem Credo entfernt worden. Das Pater noster wird nach zwei Melodien gesungen, von denen die eine feierlich, die andere ferial (in Missis deff. und in festis simplicibus et diebus ferialibus) ist; sie sind collectenartig, dem Präfationston ähnlich, einfach aber majestätisch. Der Chor hat die letzte Bitte: „Sed libera nos etc." zu singen. Das Pater noster wird nicht mit der Orgel begleitet, auch ist es nicht erlaubt, den Gesang desselben bei Aemtern zu unterlassen.

Pauke, lat. T y m p a n u m, ital. T y m p a n o, franz. T i m b a l e, unter den Schlaginstrumenten das älteste Unsere Kesselpauke besteht aus einem Kessel, gewöhnlich aus Kupfer, oben am Rande ist ein eiserner Reif mit 8—10 Löchern befestigt, über welchen das P a u k e n f e l l (Esels-, Ziegen- oder Kalbshaut) gespannt. Dieser Reif wird mittelst Schrauben auf den Rand des Kessels befestigt, und durch das Drehen dieser Schrauben die Pauke gestimmt. Geschlagen werden die Pauken mittelst zweier Stöckchen (Schlägel), an denen je ein hölzerner Knopf, mit Tuch umwunden, befestigt ist. Beim Schlagen sind die P. in ein eigenes Gestell eingesetzt. In der Regel benützt man 2 Pauken, von denen die grössere in der Dominante, die kleinere in der Tonika des Musikstückes, wozu sie verwendet werden, gestimmt wird. Die Notirung für dieses Instrument geschieht im Bassschlüssel und immer in C,

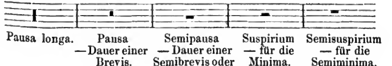


es muss aber immer die Stimmung am Anfange des Stückes angezeigt sein. Dass die Pauken für die Kirchenmusik sehr unpassende Instrumente sind, braucht wohl nicht bewiesen zu werden, desswegen übergehen wir auch die S c h l a g m a n i e r e n.

Paulmann, Conrad, aus edlem Geschlechte stammend, geb. zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 15. Jhdts., hatte sich, von Geburt aus blind, schon in seiner Jugend eine grosse Geschicklichkeit im Spiele der Orgel, Laute und andern Instrumenten erworben. Er stand in hohem Ruhme durch sein Spiel nnd wird als Erfinder der deutschen Lautentabulatur genannt. Er starb zu München den 25. Jan. 1473 und liegt in der Frauenkirche daselbst begraben.

Pausch, Eugen, geb. den 22. März 1758 (sein Grabstein führt unrichtig den 19. Mai an) zu Neumarkt in der Oberpfalz, wo sein Vater Magistratsdiener war, machte seine wissenschaftlichen Studien zu Neuburg, Eichstädt, Amberg und an der Universität Ingolstadt, und widmete nebenbei grossen Fleiss der Musik. 1777 trat er in das Cisterzienserkloster Walderbach, wo er seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten noch mehr ausbilden konnte. Bald wurde er Chordirector seines Klosters und betrieb den musikalischen Unterricbt der Zöglinge des Klosterseminars mit Eifer und bestem Erfolge. Auch in der Composition entwickelte er grosse Thätigkeit, von seinen vielen Kirchenwerken, die seiner Zeit sehr geschätzt waren, erschienen mehrere im Druck. Nach Aufhebung der bayr. Klöster wurde er Director des Studienseminars in Amberg, ging jedoch nach einem Jahre in seine Vaterstadt zurück, wo er am 22. Febr. 1838 an einer Lungenlähmung verschied. Sein Grabstein nennt ihn Professor und Jubelpriester.

Pause, lat. pausa, (pausatio), das Innehalten, der Stillstand — bedeutet in der Musik das Schweigen der Stimmen an gewissen Stellen des Tonstücks, dann auch das Zeichen selbst, welcbes die Dauer dieses Schweigens andeutet. Als sich der Discantus im 12. Jahrhundert zur Mensuralmusik entwickelt hatte, musste man auch Bedacht auf die Zeit des Schweigens einer oder mehrerer Stimmen nehmen und den betreffenden Sängern durch gewisse Zeichen diess bemerklich machen. Hiezu bediente man sich etwas stärkerer senkrechter Striche, welche durch die Linien des Notensystems gezogen wurden. Ein Strich, der ein Spatium füllte, kam der Dauer einer Brevis oder einem Tempus gleich; füllte er nur die Hälfte eines Zwischenraums, galt er die Dauer einer Semibrevis; ein durch 2 Spatien gehender Strich hatte die Zeitgeltung einer Longa imperfecta, durch 3 Spatien die einer Longa perfecta. Auch als man die weissen Noten einführte, blieb man bei den nämlichen Zeichen, nur für die weiteren Tbeilungen der Semibrevis kamen noch die pausae aculeatae hinzu, und so hatte man nun:

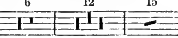


Pausa longa. Pausa — Dauer einer Brevis. Semipausa — Dauer einer Semibrevis oder eines Taktes. Suspirium — für die Minima. Semisuspirium — für die Semiminima.

Für die fusa oder semifusa kamen 2 und 3 Häkchen in Anwendung. Bei diesen Zeichen blieb es im Allgemeinen bis auf den heutigen Tag nur mit geringen Aenderungen:

4 Takt-P. 2 T.-P. 1 T.-P. 1/2 T.-P. 1/4 T.-P. 1/8 T.-P. 1/16 T.-P. 1/32 T.-P. 1/64 T.-P.

Sind mehr als 4 Takte zu pausiren, so werden diese einfachen Pausen zusammengesetzt oder über einem oder zwei dicken Strichen die Zahl der Taktpausen in Ziffern angezeigt z. B



Um Missverständnisse zu vermeiden, schreibt man von einer Taktpause aufwärts die Zahl gewöhnlich darüber. — Die Pausen von geringerem Werthe als einem Takte nennt man auch „Suspiren" oder „Sospiren" vom lateinischen Suspirium und französischen Soupirs. Da die Pausen die Stellen von stummen Noten vertreten, so erdulden sie auch jede sonstige orthographische Behandlung derselben; so kann z. B. ein Punkt nach ihnen gesetzt werden, welcher ihre Geltung um die Hälfte verlängert. — Eine Pause durch alle Stimmen eines Tonstückes heisst Generalpause.

Pearsall, Robert Lucas of Willsbridge, geb. zu Cliston in der Grafschaft Glocester am 14. März 1795, aus einer altenglischen Familie, zeigte schon frühzeitig ein hervorragendes Talent für Tonkunst, welches er durch ernstes Studium der Harmonie und des Contrapunktes, namentlich durch Eingehen auf die Werke der alten Meister, ausbildete. Wie er, Anglikaner, durch seine juridischen Kenntnisse immer das Recht der Katholiken vertheidigte und durch mehrere Schriften zur endlichen Emanzipation der Katholiken in England beigetragen, so lenkte sich sein Kunstsinn auch auf die katholische Kirchenmusik und suchte ihre Reinherstellung nach Kräften zu befördern. Seit 1828 lebte er in Mainz, seit 1845 aber auf dem alten Stammschlosse der Blarer von Wartensee, das er angekauft und umgebaut hatte, immer der Dichtkunst, der Wissenschaft und hl. Tonkunst dienend. Seine Innerlichkeit, zarte Frömmigkeit und sein hochschwebender Sinn drängten ihn, in den Schooss der katholischen Kirche zurückzukehren, welchen Schritt er am 2. August 1856 unternahm. Doch schon 3 Tage später, am 5. August 1856, entriss ihn der Tod dem irdischen Leben. — Nebst einigen Kirchenstücken („Salve Regina") und anderen kleinen Tonstücken gab er auch eine Abhandlung über den Contrapunct und eine über das Madrigal heraus. Er bearbeitete auch die Harmonisirung des Diöcesangesanghuches von St. Gallen, welches zu vollenden ihn der Tod hinderte (s. C. Greith).

Pegado, Beato Nunez, um 1600 C.-M. zu Evora in Portugal, und einer der besten Schüler des Pinheiro, wird von den Portugisen zu ihren classischen Componisten gezählt. Mehrst. Motetten von ihm bewahrt die Lissaboner Bibliothek.

Pellegrini, Vincenzo, geb. zu Pesaro in der 2. Hälfte des 16. Jhdts., war um 1620 Domcapellmeister zu Mailand; er starb 1636. (Messen, Motetten.)

Penna, Lorenzo, geb. zu Bologna 1613, Carmelitermönch und C.-M. seiner Klosterkirche zu Parma, gest. 1693, hatte seiner Zeit einen Ruf als Componist und musikal. Schriftsteller. Messen und Psalmen von ihm wurden 1640—1690 gedruckt; 1656 erschien zu Venedig eine Compositionslehre „Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata" und zu Modena 1689 „Direttorio del canto fermo."

Pentenrieder, Xaver, geb. den 6. Febr. 1813 zu Kaufbeuern, bildete sich musikalisch vorzüglich unter Stunz zu München aus; 1833 wurde er als Hoforganist und 1844 als Chordirector an der Ludwigspfarrkirche daselbst angestellt. Er geniesst auch den Ruf als tüchtiger Gesanglehrer. Neben einigen weltlichen Compositionen (6 Concert-Ouverturen, 2 Opern u. dgl.) schrieb er auch Vieles für die Kirche: mehrere Messen, Cantica sacra, ein 8st. Te Deum, fünf 4st. Hymnen u. a. In allen seinen Compositionen zeigt sich, neben schöner musikalischer Erfindung, eine tüchtige Kenntniss des reinen Satzes und der menschlichen Stimme. Etliche Jahre vor seinem Tode wurde er von einer Carosse überfahren, von welcher Zeit an seine Geistes- und Körperkräfte erlahmten. Er starb im Irrenhause bei München, den 17. Juli 1867.

Perandi, Marco Giuseppe, geb. zu Rom, trat 1640 in die Dienste des Churfürsten von Sachsen, neben Heinr. Schütz, Albrici, Bontempi und Bernhard als Capellmeister fungirend. Gestorben ist er 1670 und man kennt von ihm eine 11st. Messe und eine 7st. Motette.

Perdendo, — si, (ital.) verlierend, sich verlierend, abnehmend, so viel als diminuendo.

Perego, Camillo, geb. zu Mailand in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., war Priester und stand sowohl als Dichter wie als Musiker in hoher Achtung. 35 Jahre lang war er Lehrer der Chorknaben am Dom zu Mailand. Er starb um 1574. Zu Venedig erschienen 1555 Madrigalen von ihm und nach seinem Tode kam sein berühmtestes Werk: „La Regola del canto fermo ambrosiano" (Mailand 1622,) heraus.

Pereira, Marco Salvador, geb. zu Villa-Vicosa zu Ende des 16. Jhdts., Capellmeister des Königs von Portugal, gest. zu Lissabon 1655, hat mannigfaltige geschätzte Kirchencompositionen hinterlassen.

Pereyra, Tomaso, portugiesischer Jesuit und Missionär, kam 1680 nach China, wo er am kaiserlichen Hofe grosses Ansehen genoss. Er war auch ein guter Musiker, componirte Mancherlei und hinterliess einen Tractat: „Musica practica et speculativa" (4 Theile).

Perfectio, eigentlich Vollendung, Vollkommenheit, ist ein Ausdruck, den die Mensurallehrer des 13. und 14. Jhdts. a) bezüglich der Werthbestimmung der nota longa (■) gebrauchen; diese Note gilt ihnen als perfect, wenn sie den Werth von 3 Tempora oder 3 Breven hat; hingegen als imperfect, wenn sie blos den Werth von 2 solchen hat. Daher „Tempus perfectum oder imperfectum" sich immer auf die Geltung der nota longa bezieht. Hiefür bestanden bestimmte Regeln, z. B. Longa perficitur, cum longa praecedit; oder imperficitur, cum brevis longam praecedit etc.; b) zur Bezeichnung der Eigenschaft von dem Fortschreiten der Noten (des Abschnittes oder Tonfusses, analog den Versfüssen), welche sie modus nannten; „modus perfectus" war vorhanden, wenn ein solcher Rhythmus mit derselben Note oder figura endete, mit welcher er begann; im gegentheiligen Falle war er imperfect.

Pergolese, Giov. Battista, geb. den 3. Jan. 1710 zu Jesi. In Neapel studirte er zuerst unter Gaëtano Greco, dann unter Durante und Feo die Musik. 1731 führte er sein erstes grösseres Werk, das Oratorium „S. Guglielmo d'Aquitania" mit grossem Beifall auf; dann folgten mehrere Opern, eine 10st. Messe und Vesper für zwei Orchester. 1735 kam er nach Rom, wo er aber nicht viel Bühnenglück hatte. Verdriesslich kehrte er nach Neapel zurück und besserte seinen Ruf durch sein „Dixit" und „Laudate" wieder heraus; wegen steigender Kränklich-

keit begab er sich nach Puzzuoli bei Neapel, wo er die Cantate „Orfeo“, ein „Salve Regina“ und für das Minoritenkloster San Luigi sein berühmtes „Stabat Mater“ componirte. Am 16. Mai 1736 starb er schon, aber nach seinem Tode ward er erst auf allen Bühnen und in allen Kirchen Italiens gefeiert. In seinen Werken tritt mehr die Weichheit und Zartheit, als Ernst, Erhabenheit und Feierlichkeit hervor, was besonders von seinem „Stabat Mater“ gilt, von dem Brendel sagt: „Eine überaus herrliche, hinreissende Weichheit und Zartheit ist darüber ausgegossen; ebenso sehr aber mangelt Tiefe und Energie; . . . es verdient kaum die Auszeichnung, welche ihm zu Theil geworden.“

Periode bedeutet in der Musik die Vereinigung solcher einzelner melodischen Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten. In ihrer Grundform stellt sie sich achttaktig dar (sie kann auch eine grössere Ausdehnung, jedoch nicht wohl über 16 Takte haben,) und ihre Theile sind das Motiv, der Abschnitt und der Satz. Das Motiv ist das kleinste musikalische Gedankenbild, aus wenigen Noten bestehend, welches den Raum eines Taktes nicht überschreitet. Durch Wiederholung, Anknüpfung des versetzten oder sonst veränderten oder eines ganz neuen Motives entsteht der Abschnitt, welcher schon zwei Takte füllt. Durch ähnliche Behandlung des Abschnittes bildet sich der viertaktige Satz, welcher noch nicht abschliessend, als Vordersatz, einen Nachsatz von gleich vielen Takten und auf ähnliche Weise, wie die Erweiterung des Motives und Abschnittes geschah, genommen, nach sich zieht und so zur Periode sich gestaltet. Die Perioden können nach dem Zwecke und der Absicht des Tonsetzers wieder erweitert oder verengert werden, wodurch Perioden von manigfaltiger Grösse entstehen. Durch Wiederholung, Anknüpfung neuer Perioden u. dgl. erhält man Doppelperioden und Periodengruppen, die nun ein ganzes Tonstück ausmachen. Doch sind nicht alle Theile eines Tonstückes lauter solche wohl rhythmisch gebildete Perioden, sondern es kommen dabei auch Verbindungsglieder vor, die freier gestaltet sind, z. B. Gänge, melodisch organisirte Tonfolgen ohne einen in sich befriedigenden Abschluss, Passagen, Gänge aus schnell folgenden, ganz oder meist gleichen Noten, Läufe, den Passagen ähnliche Gestaltungen; Zusätze zu den Perioden, Anhängsel, Einschiebsel etc. Diese strenge rhythmische Structur und symmetrische Gliederung findet aber in den contrapunctischen, canonischen und Fugenwerken geringe oder keine Anwendung, da dort das ganze Thema in seinen Wiederholungen den Rhythmus gibt.

Perkhofer, Christoph, ein Tonsetzer aus dem Anfange des 17. Jhdts., war um 1612 Chordirector an der Frauenkirche in München. Von ihm existiren 2 Foliobände (prächtig von seiner Hand geschrieben und mit den Jahrzahlen 1605 und 1612 versehen), in welche er theils eigene Compositionen, theils fremde Arbeiten, z. B. eine Messe „super Laudate Dominum“ von Rogerius und mehrere Magnificate (II. Band) zu 4—6 Stimmen von Reinerius, Jac. Florius, G. Martinus, Ferd. und Rudolph Lassus u. a. zusammengetragen hatte.

Perne, François Louis, ausgezeichneter Musikgelehrter und auch verdienstvoller Componist, geb. 1772 zu Paris, wurde in der Maitrise bei der Kirche St. Jaques-de-la-Boucherie von Abbé d'Haudimont in der Harmonie und im Contrapuncte unterrichtet und gewann schon

1801 einigen Ruf als Tonsetzer. Um diese Zeit begann er auch mit historisch-musikalischen Forschungen spezieller sich zu beschäftigen, zu welchem Behufe er mit Eifer alte und neue Sprachen studirte. 1816 erhielt er die Stelle eines Directors an der neu eingerichteten königl. Gesangschule zu Paris, welche er aber 1822 schon wieder verliess, und worauf er sich auf ein Landgut bei Laon zurückzog. Die Revolution 1830 nöthigte ihn, nach Laon selbst überzusiedeln, wo er den 26. Mai 1832 starb. Leider sind die meisten seiner vortrefflichen Forschungen Manuscript geblieben. Unter seine Compositionen zählen auch mehrere Messen und andere Kirchenstücke.

Perti, Giacomo Antonio, geb. 1656 zu Bologna, war beinahe 40 Jahre kaiserl. Capellmeister in Wien; gegen sein 70. Lebensjahr kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, übernahm die Capellmeisterstelle an S. Petronio und starb daselbst 1747.

Pervé, Nicolas, ein Tonsetzer des 16. Jhdts., wahrscheinlich aus Lyon gebürtig, wurde 1581 Nachfolger Orazio Caccini's an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom. Wahrscheinlich starb er 1587, da in diesem Jahre Franc. Soriano an seine Stelle trat. Gedruckt erschienen von seinen Werken 4—8st. Chansons und 5st. Madrigalen.

Pescetti, Giov. Battista, geb. zu Venedig, war ein Schüler Lotti's; nachdem er einige Zeit in London zugebracht und auch dort einige Opern und ein Oratorium componirt hatte, kehrte er wieder nach Venedig zurück, wo er 1758 starb. Seine Kirchenwerke sollen noch schätzbarer als seine Opern sein.

Pesci, Sante, geb. um 1712, war Capellmeister an der Kirche S. Maria Maggiore in Rom von 1744 bis zu seinem Tode, den 3. September 1786.

Pesenti, Martino, um 1610 zu Venedig blind geboren, und gestorben 1660, gab zu Venedig Messen, Motetten u. a. in Druck.

Petit, Adrian, beigenannt Coclicus, um 1500 in Deutschland geboren, kam sehr jung nach Frankreich und studirte die Musik unter Josquin de Près. Er machte Reisen durch Italien und scheint in seinem Vaterlande gestorben zu sein. In verschiedenen Sammlungen finden sich Motetten seiner Composition; auch existirt von ihm ein Tractat: „Compendium musices . . . de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione.“ (Nürnberg 1552).

Petz, Joh. Christoph, geb. zu München in der zweiten Hälfte des 17. Jhdts., war zuerst daselbst als Hofmusikus angestellt, ging dann nach Bonn als Capellmeister des Churfürsten von Cöln und wurde endlich nach Stuttgart berufen, wo er 1716 starb. (Messen, Motetten, Psalmen, Sonaten.)

Pevernage, Andreas, geb. zu Courtray 1543, erst Musikdirector an der Collegiatkirche daselbst, trat später als Musiker an die Cathedrale zu Antwerpen über, wo er am 30. Juli 1591 starb. Von seinen zahlreichen und ihrer Zeit geschätzten Compositionen sind von 1574—1604 geistliche und weltliche Gesänge, Messen und Vespern erschienen.

Pfeife überhaupt ein Instrument, welches aus einem Rohr besteht, in das über einen Kern hinweg Luft geblasen wird, welche theilweise ober dem Kerne entweicht, theilweise in den Rohrkörper eindringt und durch ihre Schwingungen den Ton erzeugt. Pfeifen sind die tongebenden Theile der Orgel und sind also das Wichtigste an derselben. Sie

sind entweder von Metall — aus reinem Zinn oder einer Mischung von Zinn und Blei (auch blos „Metall“ benannt) — oder von Holz — Fichten-, Kiefern-, Eichen- oder Birnbaumholz, und haben bald die Gestalt von Cylindern oder Säulen, bald von Kegeln und Pyramiden. Auch ihre innere Einrichtung unterscheidet sie, indem bei den Labialpfeifen oder dem Flötenwerk die Luft allein als tonerzeugendes Mittel erscheint, bei dem Rohr- oder Zungenwerk (s. d.) eine mitschwingende Zunge den Ton bestimmt. Nach den akustischen Gesetzen hat die Länge der Pfeifen Einfluss auf Höhe oder Tiefe des Tones, so dass eine längere Pfeife einen tieferen Ton gibt als eine kürzere. Hiebei ist bemerkenswerth, dass eine oben gedeckte Pfeife (Gedackt) um eine Octav tiefer klingt als eine offene von gleicher Länge. Doch gibt es noch Umstände, welche bei gleicher Länge der Pfeifen deren Ton verschieden darstellen, nicht in Bezug auf die Höhe oder Tiefe, sondern auf den Klang; auf die Klangfarbe hat wirksamen Einfluss: das Material, woraus die Pfeifen gefertigt sind, die Form des Aufsatzes, das zuströmende Luftquantum, die Mensur oder das Verhältniss der Weite zur Länge, und die Grösse des Aufschnittes im Verhältniss zum Querschnitte. Durch Beachtung und Anwendung dieser Hülfsmittel erzielt der Orgelbauer die verschiedenen Register und Orgelstimmen, d. h. die nach unserm Tonsystem abgestimmten und durchlaufenden Reihen von Pfeifen einer und derselben Klangfarbe. Pfeifen mit enger Mensur haben einen scharfen, mageren, streichenden Ton mit eigenthümlich geigenartiger Färbung, während weite Pfeifen einen vollen, starken Ton geben, wesshalb letztere auch für die sogenannten Principalstimmen verwendet werden.

Pfingsten, Pentecostes. Das hl. Pfingstfest, der Mittelpunkt des Pfingstfestkreises, ist eingesetzt zur Erinnerung an die dritte grösste Wohlthat Gottes an die Menschen: die Heiligung, die Sendung des hl. Geistes. Diesem Feste kömmt darum auch wieder eine feierlichere Liturgie zu. Am vorhergehenden Tage, Vigilie, werden, wie am Charsamstage, Prophezien abgesungen, Abschnitte der hl. Schrift des A. T., worin die Wirkungen des hl. Geistes vorgebildet sind, dann auch die Taufwasserweihe abgehalten, die Litanei gesungen; ebenfalls werden beim Gloria der Messe alle Glocken geläutet. Die Matutin hat, wie das Osterofficium, nur einen Nocturn, bestehend aus 3 Psalmen und 3 Lectionen; als Hymnus der Terz wird der Hymnus: „Veni creator Spiritus“ gebraucht, welcher auch an manchen Orten vor dem Hochamte feierlich abgesungen wird. In alten Zeiten hielt man am Pfingstfeste vor dem feierlichen Gottesdienste eine Prozession, doch nur in den Räumen der Kirche. Die Messe des Tages (und der ganzen Octav) hat eine Sequenz: „Veni sancte Spiritus et emitte coelitus“, welche dem Pabst Innozenz III. zugeschrieben wird, und an die Stelle der früher gebräuchlichen, des Königs Robert: „Venisancte spiritus, reple“ getreten ist. In einzelnen Kirchen findet Nachmittags eine Vorstellung der Sendung des hl. Geistes statt; der Celebrant geht nach dem Resp. breve der Non, mit dem Pluviale bekleidet an den Ort der Kirche, wo die Gestalt einer weissen Taube als Sinnbild des hl. Geistes herabgelassen zu werden pflegt, incensirt und intonirt: „Veni sancte Spiritus“, und während die Gestalt herabgelassen wird, vollendet der Chor den Hymnus. Zum Schlusse singt der Priester die Oration mit den gewöhnlichen eine Hora beschliessenden Versikeln. Das „Benedicamus“ wird vom Chore feierlich gesungen, worauf die Vesper beginnt.

Pfleger, Augustin, um die Mitte des 17. Jhdts. churfürstlich sächsischer Capellmeister, dann 1665 Hofcapellmeister des Herzogs von Holstein-Gottorp, zuletzt solcher in Schlackenwert in Böhmen, starb um 1686. Seine Kirchencompositionen waren ihrer Zeit berühmt.

Philippe de Mons, Philippus de Monte, ein berühmter niederländischer Tonsetzer aus Mecheln, geb. um 1522, war von 1572 an Canonicus und Thesaurarius an der Metropolitankirche zu Cambrai; 1594 finden wir ihn als Chordirector der kaiserl. Capelle zu Prag, in welche er schon zur Zeit Maximilians II. eingetreten war; entsagte 1603 diesen Stellen und scheint bald darauf gestorben zu sein. Viele Messen, Motetten, Madrigalen u. a. von ihm erschienen im Druck, und er nahm eine sehr hohe Stelle als Tonsetzer ein.

Philippe de Vitry, Philippus de Vitriaco, geb. in der kleinen Stadt Vitry (im Depart. Pas de Calais) lebte zu Anfang des 14. Jhdts.; von ihm befindet sich auf der pariser Bibliothek ein höchst schätzenswerther Tractat: „Ars compositionis de motettis", welcher wahrscheinlich mit dem auf der vatican. Bibliothek befindlichen: „Ars contrapuncti secundum Philippum de Vitriaco" identisch ist.

Philipp von Caserta, ein Mensuralschriftsteller, von dem auf der Bibliothek von Ferrara ein Tractat: „De diversis figuris notarum" sich befindet.

Phinot, Dominique, ein französischer Contrapunctist des 16. Jhdts. und wahrscheinlich in Lyon geboren. Man weiss von seinem Leben nichts; von seinen Werken sind Motetten, Psalmen und Chansons zu Venedig im Druck erschienen.

Phrase bedeutet in der Musik so viel als Absatz, Abschnitt innerhalb einer Satzgliederung.

Piazza, Leandro, geb. zu Segni in der ersten Hälfte des 18. Jhdts., wurde 1775 unter die päbstlichen Capellsänger aufgenommen und hat viele geschätzte Kirchensachen hinterlassen, von denen aber nichts gedruckt ist.

Piccioli, Giacomo Antonio, ein Geistlicher und bedeutender Contrapunctist gegen Ende des 16. Jhdts., war geb. zu Corbario im Venetianischen und ein Schüler des Costanzo Porta. Viele Kirchenstücke von ihm sind gedruckt, auch finden sich solche in Sammlungen.

Picerli, Saverio, Dr. Theol. und Minoritenmönch in Neapel, geb. in den letzten Jahren des 16. Jhdts. zu Rieti, hinterliess drei musikalische Tractate (Neapel 1630 u. 31).

Pietragrua, Gasparo, geb. zu Mailand zu Ende des 16. Jhdts., war zuerst Organist in Monza, später wurde er Prior eines Klosters zu Canobbio. (Messen, Psalmen, Kirchenconcerte etc.)

Pinelli de Gerardis, Giov. Battista, geb. zu Genua 1543, war von 1581 an kurze Zeit churfürstlich sächsischer Capellmeister in Dresden; er starb zu Prag um 1590. (Messen, Madrigalen etc.)

Pinheiro, Joao, geb. zu Thomar in der Provinz Estremadura, portugiesischer Geistlicher und Componist, gest. in der ersten Hälfte des 17. Jhdts., war sehr hochgeschätzt als Tonsetzer; mehrere seiner Kirchencompositionen bewahrt die lissaboner Bibliothek.

Pisari, Pasquale, zu Rom um 1725 geb., studirte unter Biordi päbstlichem Capellsänger, Musik und lebte sich so sehr in den Geist Palestrina's hinein, dass ihn P. Martini den Palestrina des 18. Jhdts. nannte. Er starb in ärmlichsten Verhältnissen im Jahre 1778.

Pitoni, Giuseppe Ottavio, geb. zu Rietti am 18. März 1657, kam als Sängerknabe nach Rom und hatte später Francesco Foggia zum Lehrer der Tonsetzkunst. Schon in seinem 16. Jahre vermochte er eine Capellmeisterstelle in Rom, und ein Jahr später eine solche in Assissi zu übernehmen. Palestrina's Werke spartirte er fleissig, studirte sie rastlos, empfahl ein Gleiches seinen Schülern und hielt durch sein ganzes Leben diese Richtung fest. Bald nach Rom zurückgekehrt wirkte er an sehr vielen der angesehensten Kirchen als Capellmeister, bis er endlich 1719 die oberste Leitung des Musikchors in der St. Peterskirche übernahm. Hier blieb er bis an sein Ende, 1. Febr. 1743. — Seine Werke sind zahllos. Er besass eine bewunderungswürdige Fertigkeit und Abstraction im Componiren; schrieb gleich ohne Partitur die Stimme im strengsten Styl eine nach der andern nieder. Seine dreichörigen Messen und Psalmen mit und ohne Instrumente belaufen sich auf mehr als 40; mehr als 20 Messen etc. für 4 Chöre sind vorhanden und endlich hat er für die vaticanische Basilika allein die ganze Officiatur der Messen und Vespern für alle Tage und Feste des Jahres gearbeitet. — Ein Werk von hoher geschichtlicher Bedeutung hinterlegte P. im Archiv der vaticanischen Hauptkirche unter dem Titel: „Notizia de' contrappuntisti et compositori di musica, dagli anni dell' era cristiana 1000, fino al 1700", welches Baini besonders für sein Werk über Palestrina viel benützt hat. — P. hatte auch viele Schüler gebildet, unter welchen obenan stehen die 3 Häupter der Neapolitanischen Schule: Durante, Leo und Feo. — In der päbstlichen Capelle werden noch jetzt seine Werke gesungen und bewundert, so besonders sein 16st. „Dixit", sein 6st. „Dies irae".

Più, (ital.) = mehr, dient zur nähern Bestimmung mancher Vortragsbezeichnungen, z. B. più tento = langsamer; più allegro = schneller.

Pizzicato (ital.) abgekürzt **piz.** oder **pizz.** — gekneipt, geschnellt, — bezeichnet jene Vortragsart bei den Streichinstrumenten, wobei die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit einem Finger gezupft oder gerissen werden; an der Stelle, wo der Bogen wieder in Anwendung gebracht werden soll, steht dann arco od. coll' arco.

Plachy, Wenzeslaus, geb. am 4. Sept. 1785 zu Klopotowitz in Mähren, bildete sich in Wien im freundschaftlichen Umgange mit Hummel, Förster u. dgl. in der Musik, und bekam 1811 die Organistenstelle an der Piaristenkirche daselbst. Ausser vielen Claviersachen hat er auch einige Kirchenstücke in Druck gegeben. Er starb am 7. Juli 1858 zu Prag.

Plica, in der Neumenschrift ⌐|▙, bedeutete vor der Mensuralzeit die Vorausnahme des folgenden Tones im innigsten Anschluss an den vorhergehenden, anticipatio. In der Mensuralmusik war sie ein der Note beigefügter Strich (tractulus), fand nur am Ende einer Ligatur statt und bedeutete eine Verzierung, Manier, nicht aber eine Werthveränderung. In dem Tractat eines gewissen Aristoteles zu Franco's Zeit rechnet sie unter die Species, welche in jeder Gesangsgattung des Wohlklangs halber angewendet werden. Sie war longa perfecta und imperfecta (▘ ▖) oder brevis recta und altera (▘ ▖), und es fielen bei der Perfection 2 Tempora und Semibreves auf den Körper (corpus) und ein Tempus etc. auf die Plica; bei der Imperfection geschah es in gleichen Theilen. Der Plicaton konnte einen halben oder ganzen Ton, eine Terz, Quint auf- oder abwärts, je nach der Ton-

verbindung gehen, so dass wir darunter kaum etwas anderes suchen dürfen, als das Portamento. Der genannte Autor sagt: „Fit autem plica in voce per compositionem epiglotti cum repercussione gutturis subtiliter inclusa", und „Plica est signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias."

Poco (ital.) = wenig, etwas; unpoco = ein wenig, kommt oft in Tonstücken zur nähern Bestimmung der Vortragsbezeichnungen vor, z. B. un poco Adagio — ein wenig langsam; poco forte — etwas stark; poco a poco nach und nach

Pokorny, Gotthard, geb. zu Böhmischbrod am 16. Nov. 1733, war besonders tüchtig im Orgel- und Violinspiel und starb am 4. Aug. 1802 als Capellmeister an der Peterskirche zu Brünn. (Messen, Vespern, Litaneien, Violin- und Clavierconcerte u. a. m.) — Ein anderer P. mit dem Vornamen Stephan, geb. um die Mitte des vorigen Jhdts. zu Chrudim in Böhmen, vollendete seine musikalische Ausbildung in Prag und trat dann in den Augustiner-Orden. Um 1780 war er Organist an der Augustinerkirche in Wien. Als Orgelspieler und Kirchencomponist war er seiner Zeit sehr angesehen.

Polaroli, Antonio, um 1680 zu Venedig geb., war der Nachfolger Lotti's an der Marcuskirche in Venedig; Capellmeister blieb er bis 1749. Ob diess etwa sein Todesjahr ist, ist nicht bekannt. Ausser mehreren Opern schrieb er auch Kirchencompositionen, welche sich im Manuscripte in den Archiven der Marcuskirche befinden.

Polyphonie (vom griech. πόλυς, viel und φωνή, die Stimme), die Vielstimmigkeit, im Gegensatz zur Homophonie, Gleichstimmigkeit; davon polyphonisch, vielstimmig. Diese Wörter, erst seit Ende des vorigen Jhdts. im allgemeineren Gebrauche (Luscinius im 16. Jhdt. bedient sich auch schon des Ausdruckes: „concentus polyphonus"), bedeuten nicht überhaupt jeden mehrstimmigen Satz, sondern nur einen solchen, in welchem von den einzelnen Stimmen jede gewissermassen ihre Selbstständigkeit behauptete, wie es z. B. bei den Contrapuncten, Canons, Fugen der Fall ist; Homophonie weist dann auf solche mehrstimmige Sätze, wo eine Stimme die melodieführende ist, die übrigen dieser nur untergeordnet als begleitende, den Accord vervollständigende, füllende Stimmen erscheinen. Hieraus erklärt sich auch der Ausdruck: polyphonische Satz- oder Schreibweise.

Ponzio, Pietro, geb. den 25. März 1532 zu Parma, war um 1570 Capellmeister an der Cathedrale zu Mailand, zuletzt an der Steccata, und starb als solcher am 27. Dec. 1596. Gedruckt erschienen von ihm von 1578—1596 zu Venedig Sammlungen von Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten; auch theoretische Werke: „Raggionamente di musica" (Parma 1588) und „Dialogo ove si tratta della teorica e pratica di musica" (Parma 1595, 1603).

Porpora, Nicolò, geb. zu Neapel am 19. Aug. 1686, war Aless. Scarlatti's Schüler und that sich bald durch mehrere Kirchensachen hervor. Eine Zeit lang war er Professor an den Conservatorien S. Onofrio und an dem der Poveri di Gesù Cristo und stiftete um diese Zeit auch eine berühmte Singschule. Er machte verschiedene Reisen, kam nach Wien, London und blieb in diesen Städten stets mehrere Jahre, um seine Opern zur Aufführung zu bringen. Gestorben ist er in dürftigen Verhältnissen zu Neapel im Febr. 1766. Sein Styl wird im Allgemeinen als hohheitlich und ernst, aber mager in der Erfindung bezeichnet.

Porta, Costanzo, ein berühmter Contrapunctist des 16. Jhdts., wurde zu Cremona geb., studirte Musik unter Hadr. Willaert zu Venedig und trat dann in den Franciscanerorden; er war Capellmeister an der Ordenskirche zu Padua, dann an der Cathedrale zu Ossimo und Ravenna, und endlich an der Casa santa zu Loretto, wo er 1601 starb. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit und sein Styl ist von grosser Würde. Von 1555–1586 erschienen von ihm zu Venedig verschiedene Sammlungen von Messen und Madrigalen in Druck; auch in andern Sammlungen finden sich Stücke von ihm. P. Martini besass ein theoretisches Werk von P.: „Istruzione di contrapunto“ Besondere Erwähnung verdienen seine „Musica in Introit. Missarum, quae in diebus Dominicis toto anno celebrantur juxta morem s. Rom. Eccl. V. Voc.“ und ebenso die Introitus für die Festtage der Heiligen (Venedig, 1588 bei Ant. Gardane). — Ein anderer P., Francesco della, geb. zu Mailand im Anfang des 17. Jhdts., starb als Organist an der Kirche S. Antonio daselbst 1866. (Motetten, Ricercare).

Portamento di voce, bezeichnet theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das sanfte Hinübergleiten von einem Tone zum folgenden, den man im Voraus nnr ganz leise zu berühren hat, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Fülle, Stärke und Rundung in den andern gleichsam überfliesst und so mit ihm auf's Genaueste verbunden wird. Das ist der wichtigste Punkt der Gesangslehre und bei vollkommener Ausbildung eine der höchsten Schönheiteu der Gesangskunst. Doch muss es mit Verstand und nicht überall angewendet werden. Auch der Choralgesang kennt das Portamento und benützt es als ein gutes den Gesang verschönerndes Vortragsmittel; ohne dasselbe wird der Gesang steif, schleppend und hölzern. In guten Choralbüchern ist es durch die Semibrevis (♦) oder durch die nota obliqua (◣◢) angezeigt. In mehrsylbigen Wörtern bei fallender Tonfolge hat es immer statt, wenn die letzte von zwei oder mehreren auf eine Sylbe kommenden Noten und die erste über der folgenden Sylbe stehende Note auf gleicher Tonstufe stehen, vorausgesetzt, dass diese folgende Sylbe keine ganz kurze ist, wie bei glorĭa, Domĭnus etc., z. B.:

* * *

al - le - lu - ja. me - am. nicht aber bei glo - ri - am.

Bei aufsteigender Tonfolge lässt es sich nicht in gleichem Falle überall anwenden, und es erfordert der richtige Gebrauch desselben schon einen gebildeten Geschmack des Sängers (s. Plica).

Posaune, ital. Trombone, lat. Tuba. Diess Instrument kömmt schon im hohen Alterthume vor. In der katholischen Kirche wurde die Posaune im Mittelalter bei religiösen Feierlichkeiten angewendet, da ihr Ton bei Begleitung des Gesanges diesem etwas sehr Feierliches und Erhabenes verlieh. Im 16. und 17. Jhdt. war sie beim Gottesdienste allgemein gebraucht, und man fügte gerne den contrapunctischen Werken 3–4 Posaunen bei, welche die 4 Singstimmen begleiteten und unterstützten; doch waren sie nicht selbstständig, soudern spielten nur das, was die Sänger sangen. Die gegenwärtige Form der Posaunen rührt aus dem 16. Jhdt. her; als ihr Erfinder wird Hans Meuschel in Nürnberg († 1533) genannt. — Die Haupttheile der Posaune sind: 1) das Hauptstück, zwei gleichlange Röhren, welche

oben durch ein messingenes Querstück fest auseinandergehalten werden, das man mit der linken Hand anfasst; 2) das Mundstück, welches in einer dieser Röhren oben steckt und ganz dem Mundstück einer Trompete gleicht, nur etwas grösser ist; 3) der Schalltrichter, welcher auf die zweite Röhre gesteckt ist; 4) die sogenannten Stangen, zwei Röhren, welche unten in einem Bogen sich verbinden; in sie passen genau jene andern zwei Röhren, so dass sie, obwohl leicht verschiebbar, mittelst eines Handgriffes, doch winddicht schliessen. Durch das Verschieben wird der Körper des Instrumentes verlängert und verkürzt, und werden ebendadurch tiefere und höhere Töne hervorgebracht. Um nach den verschiedenen Stimmhöhen der menschlichen Stimme begleiten oder spielen zu können, fertigte man Posaunen von verschiedener Dimension an: Discant-, Alt-, Tenor und Bassposaune. Die Notirung der P. geschieht in den treffenden Stimmschlüsseln und regelmässiger Vorzeichnung, da sie alle chromatischen Töne in der Octavenreihe zu geben vermögen; die Discantposaune wird gewöhnlich durch eine Ventiltrompete ersetzt. Häufig wird jetzt blos die Bassposaune angewendet, deren Umfang vom tiefen C bis zum eingestrichenen E reicht.

Positiv heisst eine kleine Orgel ohne Pedal. Seine Register enthalten nur kleines Pfeifenwerk, als Grundstimme ein Gedackt von 8 Fuss; der Mechanismus ist gleich dem bei grösseren Orgeln, nur haben sie weder Abstracten noch Wellenbrett, da die Taste mittelst eines sogen. Stechers unmittelbar die Cancelle öffnet. Die Positive haben gewöhnlich nur einen Balg, der dann aber mit einem Schöpfbalg versehen ist. Sie sollten nur sanfte und keine schreienden Register haben. Regal wird eine solche kleine Orgel genannt, wenn sie lauter Zungenstimmen hat, Portativ, wenn sie so gebaut ist, dass man sie leicht tragen und von einem Orte zu einem andern fortschaffen kann.

Praeambulum (lat.) und präambuliren, so viel als **Präludium** und präludiren, französ. Prélude, überhaupt eine Einleitung zu irgend einem Tonstücke, ein Vorspiel ausführen. Speziell bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, mit welchen während des Gottesdienstes die kirchlichen Gesänge oder Musikstücke eingeleitet werden. Dass diese Vorspiele den ihnen folgenden Gesängen und Stücken angemessen sein und dem ganzen Charakter der Festfeier entsprechen müssen, ist selbstverständlich. Der katholische Organist kann sich bei der ungleichen Dauer dieser Vorspiele gewöhnlich nicht damit zufrieden geben, einige Vorspiele auswendig zu lernen, sondern er hat sich in das Studium der Harmonielehre und einigermassen in die Hauptformen des Orgelstyles zu vertiefen, um nach Bedürfniss frei präludiren oder die erlernten Sätze gehörig anwenden, zertheilen, verbinden, umformen, transponiren oder sonst für den jedesmaligen Zweck gestalten zu können. Uebrigens ist es keine Schande für einen auch wohlgebildeten Organisten, ausgedehntere Präludien aus einer aufgelegten Stimme zu spielen; der gute katholische Organist wird es nicht für eine Ehre halten, in eigenen bizarren Phantasien sich zu ergehen oder durch Fingerfertigkeit auf den Beifall eines unwissenden Publikums zu speculiren; leichtfertige, weltlich duftende, sentimentale und arienhafte Weisen bleiben ihm ferne, ihm ist nur der hohe Zweck seiner Kunst, die Würde des Gotteshauses und die Erhabenheit der gottesdienstlichen Feier massgebend. — Der Gegensatz von Präludium ist das **Postludium,** Nachspiel.

Praefatio, eigentlich: Vorrede, Vorwort, ist der Gebetshymnus, welcher bei der katholischen Messfeier den Canon und die heiligsten Handlungen einleitet; er bildet für Priester und Volk eine Vorbereitung, auf die sich bald vollziehenden Geheimnisse und zugleich ein Lob Gottes, wesshalb er auch mit lauter Stimme gesungen wird. Präfationen kennt schon das hohe Alterthum, und Einige nennen den Pabst Gelasius als denjenigen, welcher Text und Melodie dazu für die römische Kirche geliefert habe. Früher hatte jedes Fest seine eigene Pr., das römische Missale enthält deren 11: für Weihnachten, Epiphanie, die Fastenzeit, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Dreifaltigkeitsfest (zugleich für alle Sonntage), für die Marienfeste, die Apostelfeste und die gewöhnliche; und weist ihnen eine zweifache Gesangsweise zu: eine feierliche und feriale. Die Melodie selbst zeichnet sich durch Einfachheit und grosse Erhabenheit aus; die feriale nähert sich sehr dem Collecten- oder Orationston, und findet ihre Anwendung nicht blos bei der Messpräfation, sondern auch bei denen, welche bei verschiedenen feierlichen Weihungen gesungen werden. — Das Caeremoniale Episc. zählt sie nicht unter den mit der Orgel zu begleitenden Gesängen auf.

Praetorius, Michael, einer der bedeutendsten musikalischen Schriftsteller des 16. und 17. Jhdts. und tüchtigsten Componisten, geb. den 15. Febr. 1571 zu Kreuzberg in Thüringen, war zuerst Capellmeister zu Lüneburg, dann Hoforganist des Herzogs von Braunschweig und endlich Capellmeister desselben Fürsten zu Wolfenbüttel, wo er auch am 15. Febr. 1621, gerade 50 Jahre alt, starb. Das Werk, welches ihm schon bei seinen Lebzeiten einen Weltruf verschaffte, und das ihn für alle spätern Zeiten der Kunstgeschichte merkwürdig und unvergesslich macht, ist sein „Syntagma musicum", welches 1614 und 1618 in 3 Quartbänden zu Wittenberg und Wolfenbüttel erschien. Es ist ein für den Forscher unerlässliches Quellenwerk über alte und mittelalterliche Musik, sowie über Musikzustände im 16. und 17. Jhdt. Ausserdem sind noch 25 grössere Sammlungen seiner Compositionen, Messen, Motetten, Kirchenlieder u. dgl. gedruckt.

Praeintonatio, das vorausgängige Anstimmen der Antiphonen und Hymnen, findet bei den Vespern, beim Completorium und den andern Horen, wenn sie feierlich mit Gesang abgehalten werden, in Dom- und Collegiatkirchen nach dem Caerem. Episc., sowohl bei An- als Abwesenheit des Bischofs statt; es hat dabei ein zu diesem Amte bestimmter Priester denjenigen, welchen es obliegt, eine Antiphon oder den Hymnus anzustimmen, diese Intonation voranzusingen, worauf der Betreffende nachsingt.

Prassperger, Balthasar, geb. zu Merseburg, war zu Ende des 15. Jhdts. Cantor zu Basel. Von ihm kennen wir ein Werklein: „Clarissima planae atque choralis interpretatio musicae, Dni. Balt. Prasspergii Merspurgensis" (Basel 1501).

Praupner, Wenzel, geb. den 18. August 1744 zu Leitmeritz in Böhmen, war zuletzt Musikdirector am städtischen Theater und an der Kreuzherrnkirche zu Prag. Gestorben ist er am 2. April 1807. (Opern, Messen, Vespern, Offertorien u. a. m.)

Predieri, Angelo, geb. zu Bologna 1655, Franziskanermönch, ein tüchtiger Compositionslehrer; sein berühmtester Schüler war P. Martini. Er starb zu Bologna 1731.

Preindl, Joseph, geb. zu Marbach in Unterösterreich am 30. Jan. 1756, vollendete seine musikalischen Studien zu Wien unter Albrechtsbergers Leitung, welchem er auch 1809 im Amte als Capellmeister am St. Stephansdome nachfolgte. Er geniesst eines Rufes als gründlicher Tonsetzer, guter Clavier- und Orgelspieler und starb am 26. Oct. 1823. Gedruckt sind von ihm Messen, Gradualien und Offertorien und andere Kirchensachen, in deren Composition er fast durchgängig einen edlen und würdigen Styl (mit Ausnahme des der Wienerschule damal. Zeit eigenen Figurenreichthums in den Streichinstrumenten) einzuhalten wusste; einige weltliche Musiken; dann ein nach seinem Tode von Seyfried herausgegebenes theoretisches Werk: „Wiener Tonschule oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunct und Fugensatz“ (Wien 1827, 2. Aufl. 1832).

Prentz, Caspar, zu Ende des 16. Jhdts. Capellmeister in Eichstädt, edirte „Alauda sacra, sive Psalmi per annum consueti à 4 Voc. di Conc. 2 Viol. di Conc. ad lib. 3 di Conc. ad lib. 4 Ripien. ad lib. Authore Casparo Prentz Berlachense Bojo ....“ Op. I. (Regensburg, 1693).

Preyer, Gottfried, k. k. Vice-Hofcapellmeister und Domcapellmeister an der Haupt- und Metropolitankirche von St. Stephan in Wien, wurde den 15. März 1809 zu Hausbrun in Oesterreich geboren. Von seinem 5. Lebensjahre an erhielt er von seinem Vater, Schullehrer und Regens chori daselbst, Unterricht auf demClavier und der Violin, später auch im Gesange und Orgelspiel, in welch letzterem er gar bald so tüchtig war, dass er von seinem zehnten Jahre an sehr häufig für alle Kirchen der Umgegend zur Aushülfe an Festen verlangt wurde. Auch übernahm es der Pfarrer Bohunowsky, ein ausgezeichneter Musiker, ihm Unterricht auf allen Blasinstrumenten zu ertheilen. Im 14. Jahre sandte ihn sein Vater nach Wien, um sich zum Lehrfache vorzubereiten und in verschiedenen Sprachen, in der Musik und in der Compositionslehre auszubilden. Zu diesem Zwecke studirte er bei dem k. k. ersten Hoforganisten Simon Sechter die Compositionslehre vielseitig mit unermüdlichem Fleisse, und gab noch selbst Unterricht, um seinen Unterhalt zu gewinnen. 1835 übernahm er die Organistenstelle an der evangelischen Kirche und 1839 die Professur für Harmonie und Composition am Wiener Conservatorium der Musik und zugleich die Leitung der Orchesterübungen und Concerte der Zöglinge. Am 5. März 1841 wurde ihm die k. k. Hoforganistenstelle und in Folge seines grossen beifällig aufgenommenen Oratoriums „Noah“ die Stelle eines k. k. Vice-Hofcapellmeisters, im folgenden Jahre das Directorat des Musikconservatoriums zu Theil. Den 28. Oct. 1853 wurde er endlich zum Domcapellmeister an der Metropolitankirche zu St. Stephan ernannt. Unter seinen zahlreichen Compositionen für die Kirche befinden sich: 13 Messen (2 davon erschienen im Druck), 2 Requiem, 3 Te Deum, 1 Vesper über gregorian. Choräle, viele Gradualien, Offertorien, Hymnen, Motetten etc., die ganze griechische Liturgie über Original-Choräle in 6 Bänden, viele Fugen, Präludien und andere Orgelstücke, das Oratorium „Noah“ u. s. w. An weltlichen Compositionen erschienen 73 Nummern (Lieder, Chöre u. a.); eine bei weitem grössere Anzahl ist noch Manuscript, so: 3 Opern, 3 Streichquartetten, 2 Sinfonien, Ouvertüren etc. etc.

Primo, (ital.) der erste, prima, die erste, z. B. Violino primo, die erste Violine; Corno primo (abgekürzt: I^{mo}), das erste Horn;

„a prima vista spielen“, vom ersten Anblick, d. h. vom Blatte weg, ohne ein Stück gesehen oder vorher durchgegangen zu haben, spielen.

Principal ist diejenige unter den Orgelstimmen, welche die grösste Tonstärke, Kraft und Fülle bei weiter Mensur und vielem Windzufluss hat. Die grösste Manual-Principalstimme steht gewöhnlich von besserem und stärkerem Metall gearbeitet und glänzend polirt in der Fronte (Prospect) der Orgel, wo sie zugleich eine Zierde abgeben soll. Die auf der grössern Güte des Metalls beruhende Präcision des Tones gibt ihr das Vorrecht, als Norm bei der Stimmung des übrigen Pfeifenwerkes zu dienen. Da sie Hauptstimme ist (daher ihr Name), wird ihre Tongrösse nach einer eigenen Mensur gemessen, wornach sich die Mensur der übrigen Stimmen richtet. Nach ihr wird auch die Grösse der Orgel benannt; hat das Principal 16 Fusston, so heisst die Orgel ein 16füssiges Werk, hat es 8 Fusston, ein 8füssiges Werk. Grösser als 16 Fuss wird das P. nicht wohl für das Manual disponirt; in's Pedal jedoch kann ein 32füssiges Pr. kommen, welches Principalbass heisst. Kleine Principalstimmen richten sich nach der Hauptstimme dieses Namens und werden Principaloctaven geheissen.

Printz, Caspar Wolfgang, geb. am 10. Oct. 1641 zu Waldthurn in der Oberpfalz, fungirte nach Vollendung seiner Studien als lutherischer Prädikant, trat dann in die pfalzgräfliche Capelle zu Heidelberg, musste von da jedoch wegen Verwicklung in religiöse Controversen bald flüchten, und bereiste hierauf in Diensten eines reichen Holländers Deutschland und Italien. Nach mancherlei Schicksalen erhielt er 1665 die Cantorstelle zu Sorau, wo er am 13. Oct. 1717 starb. Von seinen Compositionen ist nichts erhalten worden, wohl aber von seinen vielen musikalischen Schriften, z. B. „Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst etc.“, Dresden, 1690; dann sein Hauptwerk: „Phrynis Mitilenaeus, oder satyrischer Componist, welcher vermittelst einer satyrischen Geschicht die Fehler der ungelehrten, selbstgewachsenen .... Componisten höflich darstellt, und zugleich lehret, wie ein musikalisches Werk rein, ohne Fehler, und nach dem rechten Grunde zu componiren sei, wobei mancherlei musikalische Discurse, als de Proportionibus, Variationibus, ... Variis Contrapunctis, von unterschiedlicher Prolation des Textes u. dgl. .. gefunden werden.“ Dresden und Leipzig, 1696 (mit vielen Notenbeispielen).

Probe, franz. Répétiton, ital. Repetizione, in der Musik die der wirklichen öffentl. Aufführung vorhergehende Privataufführung eines Tonstückes, die vornehmlich dazu nothwendig ist, dass jeder der Mitwirkenden seine einzelne Partie sowohl als das ganze Tonstück, deren Charakter und besondere Eigenthümlichkeiten genau kennen lernt und dadurch in den Stand gesetzt wird, desto gewisser und richtiger seinen Vortrag der Ausführung des Ganzen anzupassen; dann ferner auch, um mögliche Fehler in den Notenstimmen u. dgl. zu berichtigen, und dadurch das Tonstück bei der eigentlichen Aufführung als ein in sich vollendetes Werk darzustellen. Der letzten, auch Haupt- oder Generalprobe genannt, gehen bei vielstimmigen oder längeren Tonstücken mehrere Einzeln- und Partieproben vorher. Dass eine gute Einübung und gewissenhafte Probe auch für die Kirchenmusik am Platze ist, ergibt sich schon aus dem erhabenen Zwecke derselben: durch sie sollen die höchste Majestät Gottes verherrlicht und die Gläubigen erbaut werden.

Processionen (von p r o c e d e r e, vorangehen) sind jene religiösen Auf- und Umzüge, welche zur Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen und zur Erflehung seiner Huld und Gnade veranstaltet werden. Es ist der innere Drang des gesunden religiösen Lebens, welches selbst die Hallen des Tempels zu enge findend draussen im Gottestempel, angesichts der ganzen Welt lautes Zeugniss geben und sich offenbaren will. Bei allen Völkern der alten Zeit schon waren solche religiöse Umzüge im Gebrauch, und dass sie im Christenthum, in einer Religion, welche nicht blos im Innern der Seele wohnen will, sondern den Menschen zur That anregt, eine weite Anwendung fanden, vielmehr sich von selbst ergaben, ist leicht begreiflich. Als die kathol. Kirche nach den Verfolgungen sich freier bewegen konnte, wurden die Processionen häufiger und zugleich kirchlich geordnet. Wollte man die Leiber hl. Martyrer von einem Orte zum andern bringen, so geschah es in Procession, wobei der Clerus und das Volk Hymnen und Psalmen sangen und Gebete sprachen; hatte der Bischof den Gottesdienst, so begleitete man ihn in Procession zur Kirche; bei öffentlichen Drangsalen ging man in Procession zu den Gräbern der Heiligen, um durch deren Fürbitte einstige Erlösung zu erlangen; dabei sang man Litaneien. Das römische Ritual theilt sie in o r d e n t l i c h e und a u s s e r o r d e n t l i c h e. Erstere sind gesetzlich vorgeschrieben und finden statt am Fest Mariä Lichtmess, am Psalmsonntag, am Charsamstag, am Marcustag, an den 3 Tagen der Bittwoche, (am Feste Christi Himmelfahrt) und am Fest des hl. Frohnleichnams unsers Herrn. Für alle diese Processionen sind die Gesänge bestimmt bezeichnet, womit der Chor sie zu begleiten hat. (S. diese F e s t e und L i t a n e i e n.)

Die ausserordentlichen Processionen werden durch gewisse wichtige Umstände veranlasst oder werden von Bruderschaften oder überhaupt durch besondere Anordnung des Bischofs abgehalten.

Alle Processionen begleitet der Sängerchor in Chorkleidung, und bedient sich des vorgeschriebenen Chorals; ausser diesem kann er auch entsprechende mehrst. Gesänge vortragen, zulässig erscheint auch noch die Begleitung dieser Gesänge, resp. Unterstützung der Sänger mit Horn und Posaunen, andere Instrumente haben mit dem Chore nichts zu schaffen; Märsche und Harmoniemusiken stören nur die Andacht und haben nicht im Geringsten etwas Kirchliches an sich. „M i l i t ä r i s c h e A u f z ü g e m i t P a u k e n u n d T r o m p e t e n eignen sich nicht für das Haus Gottes; auch bei P r o c e s s i o n e n a u s s e r d e r K i r c h e ist es besser, wenn lautes Gebet und Gesänge, besonders Hymnen und Litaneien, an deren Stelle treten. Nicht der Lärm der Instrumente, sondern die Andacht und Ehrfurcht der Betenden erhöht wahrhaft jede Feier.“ (Oberhirtliche Verordnung des Bischofs Valentin von Regensburg, d. d. 16. April 1857.)

Progression, (lat.) Fortschreitung, in der Musik die stufenweise fortgehende Versetzung eines kurzen melodischen Satzes in einer und derselben Stimme; sie unterscheidet sich von der Nachahmung, Imitation, dadurch, dass letztere zwischen v e r s c h i e d e n e n Stimmen stattfindet, die Progression nur in derselben Stimme die Nachahmung des Satzes unmittelbar nacheinander bringt.

Proksch, J o s e p h, geb. zu Reichenberg in Böhmen den 4. Aug. 1794, hatte das Unglück, im 17. Jahre schon auf beiden Seiten blind zu werden, im prager Blindeninstitut aber erlangte er eine tüchtige musikal. Ausbildung. Nachdem er eine längere Kunstreise als Harfen-

spieler durch die östreichischen Staaten gemacht hatte, legte er sich mit besonderm Eifer auf das Studium der Pädagogik und Musikwissenschaft. 1825 reiste er nach Berlin, um Logier's Unterrichtssystem zu studiren, und gründete nach seiner Zurückkunft zu Reichenberg eine Musikbildungsanstalt, basirt auf das System gemeinsamen Unterrichts. 1831 übergab er sie seinem Bruder, siedelte nach Prag über, gründete daselbst eine grössere derartige Anstalt, als deren Director er am 20. Dec. 1864 starb. Von ihm erschien 1858 zu Prag ein treffliches Werklein „Aphorismen über kath. Kirchenmusik."

Prolatio bedeutete bei den Mensuralisten das Maass, nach welchem die Brevis (und Semibrevis) abgemessen wurde, und war perfecta, wenn die Brevis drei Semibreven, imperfecta, wenn sie deren nur zwei enthielt. Man deutete diess Verhältniss durch einen Kreis oder Halbkreis mit oder ohne Punkt an.

Proportion — Verhältniss. Aus der Vergleichung der einzelnen Töne mit einander nach der Zahl ihrer Schwingungen ergeben sich gewisse Zahlenverhältnisse, welche von den Alten proportio oder ratio genannt wurden. War ein Theil oder ein Glied der Proportion in dem andern 2, 3... mal ohne Rest enthalten, so hiess die prop. dupla, tripla... z. B. 1:2 (Octav oder Diapason); blieb noch ein Rest, so war sie prop. oder rat. superparticularis, übertheiliges Verhältniss; solches findet z. B. statt bei der Quint 2:3, prop. sesquialtera oder hemiolus; bei der Quart 3:4, prop. sesquitertia, epitritus; bei der kl. Terz 5:6, sesquiquinta; beim ganzen Ton 8:9, sesquioctava oder epogdous geheissen. Enthielt das grössere Glied das kleinere in sich und noch zwei Theile darüber, wie 3:5, so nannte man es superbipartiens u. s. w. — Bei den Mensuralisten bezeichnete die Proportion das Verhältniss der Geltung der Töne und Noten nach Perfection oder Imperfection.

Prosodie bedeutet jetzt das Zeitverhältniss der Sylben und den Inbegriff der Regeln über die Quantität d. h. die Länge und Kürze der Silben. In diesem letzteren Sinne wird sie auch Prosodik genannt, die daher von der Metrik oder Verslehre wohl zu unterscheiden ist.

Prophezien, werden in der kathol. Liturgie jene Lesestücke aus der hl. Schrift genannt, welche am Charsamstage und Pfingstsamstage vor der Taufwasserweihe gesungen werden, und theils die Verheissungen Gottes vor der Erlösung, theils Vorbilder der Auferstehung des Erlösers und des erlösten Menschen, sowie der Sendung des hl. Geistes und der Wirksamkeit dieses Geistes in der Kirche enthalten. Sie werden im Lectionston ohne einen Fall am Ende gesungen; zwischen drei ist ein Tractus eingeschaltet, jeder folgt auch eine Oration.

Psalm, lat. Psalmus, ital. Salmo, franz. Psaume, bedeutet überhaupt einen Lobgesang mit Instrumentalbegleitung. Speciell verstehen wir unter Psalmen jene 150 Lobgesänge des alten Testamentes, welche im „Buche der Psalmen" enthalten theils die Könige David und Salomo, theils andere gottgeweihte Männer zu Urhebern haben. Unter göttlicher Inspiration verfasst enthalten einige Weissagungen vom kommenden Erlöser, sämmtliche sind aber Muster religiöser Poesie von unvergänglicher Schönheit; Alles, was ein menschliches Herz erregt und bewegt, rührt und erhebt, entzückt und begeistert, hat in den Psalmen seinen Ausdruck gefunden; alle Stimmungen der Seele tönen darin aus, mit allen ihren Schattirungen vom tiefsten

Schmerz bis zur entzückenden Freude, von der wehmüthigsten Klage bis zum lautesten Jubel, von hanger Furcht his zur seligsten Hoffnung und zum ruhigsten Gottvertrauen, von den schmerzlichsten Empfindungen der Gottverlassenheit bis zu den höchsten Ahnungen und dem lieblichsten Vorgeschmack des Himmels, von der wehmüthigsten Klagę bis zum heitersten Dankgefühl.

Die Juden sangen sie bei ihren gottesdienstlichen Handlungen, nnd die katholische Kirche nahm sie aus dem Judenthume herüber in Erkenntniss ihres hohen Werthes; schon der Apostel mahnte, fleissig die Psalmen zn singen. Bei der Ausbreitung des Christenthums bediente man sich im Orient der griechischen Uehersetzung der Septuaginta, im Occident aher der unter dem Namen „Itala" oder „Vulgata" bekannten lateinischen Recension, deren Verfertiger man nicht kennt. Der hl. Hieronymus nahm zwar aus Anftrag des Pahstes Damasus eine Ueherarbeitung vor, doch hlieh man schliesslich bei der alton Itala. Der hl. Benedict ist wohl der erste, von welchem hekannt ist, dass er eine Eintheilnng der Psalmen zum canonischen Gehrauch feststellte; in seiner Regel vertheilt er die 150 Psalmen auf die ganze Woche, so dass täglich ein Theil derselben zur Gehetsanwendung kommt, die längeren Psalmen theilte er in zwei Hälften ab; die römische Kirche nahm vielleicht diese Eintheilung der Hauptsache nach auch an. Im Laufe der Zeiten ergaben sich manche Modificationen, theils durch die Einführung der Heiligenfeste in's Officium, theils durch die verschiedenen Ortsgewohnheiten, bis nach dem 13. Jhdt. der Gebrauch des Officiums, wie es der römische Clerus persolvirte, sich heim ganzen lateinischen Clerus Geltung verschaffte (s. Brevier) und endlich in Folge des Conciliums von Trient die jetzige Eintheilung der Psalmen als kirchliches Gebet antoritativ festgestellt wurde.

Nach den apostolischen Constitutionen stimmte ein Lector nach der Lesung der hl. Bücher die Psalmen an und das Volk stimmte ein. Wie diese Weise beschaffen war, darüber sind die Liturgen und Schriftsteller nicht einig; die einen nehmen an, das Volk hahe nachgesnngen, was der Lector vorgesungen, und das sei wahrhaft Antiphonalgesang; die andern sagen, es hahe der Lector hlos angestimmt und das Volk habe dann den Psalmengesang fortgesetzt, oder man habe sich in Chöre getheilt, von denen jeder einen Vers sang. Doch ist nichts Sicheres hierüher hekannt. Erst im 5. und 6. Jhdt. traten die bestimmten Zeugnisse für den Wechselgesang hervor, wie er noch heutzutage heim canonischen Psalmengesang stattfindet. In einigen Kirchen und Orden wurden und werden einzelne Psalmen nicht im Wechselgesange, sondern vom ganzen Chore vereinigt gebetet oder gesungen, welche Weise als cantus directaneus von Thomassin bezeichnet wird.

In den ältesten Zeiten waren eigene Cleriker für den Gesang oder die Lesung der Psalmen (resp. für das Anstimmen oder Vorsingen derselhen) bestellt, welche Psalmisten hiessen und zu ihrem Amte durch eine eigene Weihe oder Segnung hefördert wurden.

In der kathol. Liturgie finden die Psalmen die ausgebreiteste Anwendung. Nicht blos im Officium bedient man sich ihrer, auch in der Messliturgie finden sie ihre Stelle, wenn auch im Introitus, Graduale, Offertorium, Communio nur mehr in einzelnen Versen vorkommend; ebenso hei andern heiligen Handlungen z. B. bei Leichenfeier, grösseren Weihungen u. dgl.



Die Art und Weise, wie die Psalmen nach bestimmten Melodien gesungen werden, heisst Psalmodie. Entsprechend den 8 Kirchentönen wurden auch dem Psalmengesang 8 wesentlich verschiedene Melodien zugetheilt, welche man Psalmtöne, modi Psalmorum, nennt. Im zehnten Jahrhundert gab es für jeden Ton mehere Final-Clauseln oder Differenzen, von welchen man die wesentlichsten bis heute beibehielt. Eigenthümlich ist es, dass man für den Psalm „In exitu Israel“ zur Antiphon: „Nos qui vivimus“ eine besondere Clausel statuirte (den sogenannten Tonus peregrinus), welche im Tonale S. Bernhardi dem I., von andern dem VIII. Ton zugetheilt wird. Für den Psalmenvers nach der Antiphon des Introitus und das Gloria patri darnach und in den Responsorien haben sich ebenfalls 8 verschiedene Formeln gebildet, welche jedoch reicher und feierlicher als die gewöhnlichen Psalmtöne dahinschreiten. Da sich dieses alles in den Choral- und Chorallehrbüchern findet, können wir darüber hinweggehen. Jedem Psalm geht eine Antiphon vorher, welche in einem bestimmten Tone modulirt und nach diesem richtet sich auch der Gesang des Psalmes. Bei jedem Psalmton hat man aber Mehreres zu beobachten: den Anfang oder die Inchoation, Initium; die Mitte oder mediatio, und den Ausgang oder die Termintio, Finalis oder Differentia genannt. Die Intonation des Psalmes nach dem Introitus ist bei jedem modns nur eine, ebenso auch die Gesangsweise für die Cantica, welche auch nur psalmenmässig gesungen werden. Die Intonation der gewöhnlichen Psalmen jedoch wechselt, je nachdem eine grössere oder geringere Feier stattfindet — solemn oder ferial. Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (initium, inchoatio) gesungen, bei allen folgenden Versen fällt das Initium weg; bei der ferialen wird es auch beim ersten Vers fortgelassen. Die Mittelcadenz, mediatio, medium, bleibt sich durch alle Verse gleich, nur einige Psalmtöne bilden sie in ferialer Weise etwas einfacher. Jedoch tritt beim II. IV. V. (VI.) und VIII. Ton eine Veränderung — intonatio in pausa correpta — ein, indem der letzte abfallende Ton der Mediatio weggelassen wird, im Falle der Vers in seiner ersten Hälfte, vor dem Sternchen, (* asteriscus) mit einem einsylbigen, unbeugbaren oder hebräischen Worte z. B. tu, sum, Sion, Israel u. a. schliesst. Die Schlusscadenz, finalis, terminatio ist aber bei mehreren Psalmtönen mehrfach gestaltet; für diesen Wechsel ist die Anfangsnote der Antiphon maassgebend. Welche von mehreren Finalen zu nehmen sei, ist stets nach der Antiphon angegeben, oft stehen unter dieser Finalmelodie die Buchstaben E V O V A E, welche nichts anders als die ans „seculorum. Amen.“ genommenen Vocale sind, da jeder Psalm regelmässig (mit Ausnahme des Offic. hebdomadis sctae und Offic. defunct.) mit „Gloria Patri etc.“ schliesst.

Was die Anwendung der solemnen oder ferialen Psalmodi (toni Psalmorum festivi u. ferialis) betrifft, so findet erstere stets statt 1) an allen Festen, die dnpl. I., II. class. nnd majus sind, und zwar beim ganzen Officium; 2) in den festis dupl., in Dominicis u. festis semiduplicibus nur bei Matutin, Laudes und Vesper. Der Tonus ferialis wird gebraucht 1) in fest. duplicibus minoribus, Dominicis et festis semidupl. bei Prim, Terz, Sext, Non und Complet; 2) in festis simplicibus u. in feriis beim ganzen Officium, sowie stets im Officium Defunctorum. Wie schon bei den betr. Artikeln erwähnt, werden die



zwei Cantica „Magnificat“ nnd „Benedictns“ bei jedem Gebrauch, in allen Versen, feierlich intonirt und zu Ende gesungen.

In Bezug auf den Vortrag ist zu bemerken: Die Cantica werden langsamer und höher gesungen als die gewöhnlichen Psalmen; doch auch die Intonation der letztern soll bei festlichen und freudigen Gelegenheiten in einer höbern Tonlage geschehen, als an Tagen der Trauer Die Mediatio und die Terminatio ist etwas zu dehnen und darf nie, besonders nicht in der letzten und vorletzten Note, rasch abfallen und abgebrochen werden. In der Mitte jedes Psalmverses, bei dem Sternchen ist eine kleine Pause zu machen; es haben alle Sänger zu gleicher Zeit zu enden und gleichmässig wieder die zweite Hälfte zu beginnen. Daneben ist ricbtige Pronunciation und richtige Accentuation — deutliche, klare Aussprache der Silben durchaus nothwendig; eilfertiges Herausschreien oder Verscblingen von ganzen Silben thut sowohl dem Zwecke des Gesanges als der Würde des Gottesdienstes oder der liturgischen Handlung grossen Abbruch. Alle Schnörkel, Zusätze, und in der Melodie nicht vorgeschriebenen Betonungen müssen sorgfältigst vermieden werden. Der Psalmensänger soll seinen Gesang als einen Gebetsact erkennen und auch in den Sinn der Psalmen einzudringen suchen. Dass die ehrfurchtsvollste Stellung den Sänger auszeichnen müsse, nnd dass sein ganzes Benehmen kundgeben solle, dass er ein heiliges Geschäft vollziehe, bedarf kaum der Erwähnung.

Psalter, Psalterium, bezeicbnet 1) ein Saiteninstrument der alten Juden, zu dessen Spiel die Psalmen gesungen wurden; 2) die Sammlnng der Psalmen überhaupt und insbesondere die des Breviers.

Pult, das Gestelle, anf welches bei Ausführung eines Tonstückes die Noten gelegt werden.

Punkt. Als Verlängerungs- oder Vergrösserungszeichen der Noten kömmt der Punkt scbon in der Mensuralmusik vor und war für sie von hoher Bedeutung. Das 16. Jhdt. kannte 4 Gattungen: a) punctum additionis, welcher die Note, zu deren Seite er steht, um die Hälfte ihres Werthes verlängert; b) p. divisionis, welcher die Modi von einander schied (anfangs ein Stricblein, oft auch mit einem kleinen Kreise ersetzt); c) p. alterationis, welcher anzeigte, dass die Note, über der er stand, doppelt lang gesungen werden solle; d) p. perfectionis, welcher der Note, hinter welcher er gesetzt war, die Perfection oder Dreitheiligkeit sicherte. Von all diesen Gattungen verblieb für die neuere Musik blos das punctum additionis, d. h. der Punkt verlängert die Note, nach welcher er steht, um die Hälfte ihres Werthes. Es kommen in unserer heutigen Musik auch zwei Punkte nebeneinander vor, dann gilt der zweite wiederum die Hälfte des ersten. — Der Punkt kommt ferner noch als Vortragszeicben über den Noten vor, wodnrch angedeutet wird, dass die so bezeichneten Noten leicht abgestossen werden sollen (staccato); scharfes Abstossen wird durch kleine senkrechte Striche über den Noten bezeichnet.

Proske, Carl, Dr., einer der grössten Musikgelehrten der Neuzeit und Restaurator der kirchlicben Musik, war geb. zu Gräbnig in Preussisch-Schlesien am 11. Febr. 1794, der einzige Sohn eines Gutsbesitzers. Frübzeitig war sein Sinn schon dem Edleren und Tieferen in der Mnsik zugekehrt. Da der Vater seinem Wunsche, Theologie zu studiren, entgegentrat, wendete er sich der Medizin zu, promovirte schon mit 18 Jahren in Wien und diente dann 1813 und 1814 als

Militärarzt mit solchem Eifer, dass er bald zum Regimentsarzt befördert und mit dem kgl. preussischen Armeedenkzeichen von 1813 geschmückt wurde. Nach seinem Austritte aus dem Militär erhielt er das Amt eines Kreisphysikus zu Blöst an der polnischen Grenze, das er bis 1822 mit aller Aufopferung versah. Da drängte sich sein früherer Wunsch, Priester zu werden, stärker als je hervor, so dass er alles verliess, 1822 nach Regensburg eilte und unter der Leitung des Bischofs Sailer sich zum Priester ausbildete. Am 11. April 1826 erhielt er die Priesterweihe, war Sailer's Freund und Reisegefährte, dann Chorvicar und 1830 Canonicus an der alten Capelle daselbst, in welcher Stellung er bis an sein Lebensende verblieb. Seine Liebe zur ernsteren Musik hatte durch seine Berufung zum Priesterthume die Richtung auf die kirchliche Musik erhalten; den Ausartungen derselben zu steuern, kannte er kein geeigneteres Mittel als die Rückkehr zur älteren Kirchenmusik. Was er daher von seinen sonstigen priesterlichen Geschäften erübrigte, das verwendete er von jetzt an mehr als 30 Jahre hindurch unermüdet auf Erforschung, Ansammlung, Studium und praktische Einführung der grossen Meister kirchlicher Tonkunst, obwohl er auch die Kunstschöpfungen der neuern Tonkunst nicht unberücksichtigt liess. Mit den hervorragendsten Männern seiner Zeit, welche gleich ihm den lange unbeachteten Schatz dieser höhern Musik wieder zu erheben bemüht waren, eng verbunden, suchte er der Vergessenheit und dem weitern Verderben Alles zu entreissen, was ihm nur immer zur Erreichung des Zieles, der Wiederbelebung kirchlicher Musik, zweckdienlich erschien. Hiebei kamen ihm nicht blos seine höchst umfassenden Kenntnisse in der Geschichte der Musik und seine ausgezeichnete technische Bildung, sondern mehr noch die angeborne Beschaffenheit seines Geistes und die zunächst nur dem Priester mögliche tiefere, betrachtende Auffassung der Liturgie der Kirche bestens zu Statten. Viel hatte er seit einigen Jahren schon in Deutschland gesammelt; nun unternahm er noch zwei Reisen nach Italien, durchforschte da 1834 und 1835 die Bibliotheken von Rom, Assissi und Neapel, 1837 von Florenz, Pistoja und Bologna, und sammelte einen werthvollen Schatz der kirchlichen Tonwerke aus dem 15., 16., 17. und 18. Jhdt. an; das Meiste schrieb er mit eigener Hand. Nach seiner Rückkehr machte er sich mit grossem Eifer daran, die Ausführung seines Planes in's Werk zu setzen. Hiezu fand er den trefflichsten Gehülfen und Mitarbeiter in der Person des vom Bischof von Eichstädt, Graf Reisach, empfohlenen J. G. Mettenleiter, welcher 1839 zum Organisten und später zum Chorregenten an der alten Capelle ernannt wurde. Dieser führte aus, was Proske aus den gesammelten Schätzen an's Licht und in's Leben zu rufen für gut fand, ohne Rücksicht auf Wiederspruch, mit aller Sorgfalt und Pietät; unter Proske's Augen arbeitete er sein „Enchiridion“ aus und war hinwieder diesem bei der Herausgabe seiner „Musica divina“ behülflich. Beide ermüdeten nicht, auch die Forschungen fortzusetzen und verborgene Musikschätze aufzusuchen und an's Licht zu ziehen; Proske setzte hohe Summen daran, die vortrefflichsten ältern und neuern Musikwerke an sich zu bringen, so dass seine musikalische Bibliothek zu einer Reichhaltigkeit und Ausdehnung gedieh, die wohl nur wenige dieser Art aufweisen. Sie umfasst über 500 der wichtigsten theoretischen Werke über Musik, älterer und neuerer Zeit, verschiedener Sprachen und Länder, theils der eigentlichen Doctrin, theils der Geschichte,

theils den Hilfswissenschaften angehörig. Die Werke der praktischen Musik sind in 5 Parthien geschieden: a) die liturgischen Gesangbücher, sowohl die besten Ausgaben des gregor. Gesanges und Drucke und Manuscripte älterer Zeit, als auch die verschiedenen älteren und neuern Sammlungen des katholischen und protestantischen Kirchenliedes; b) ein beträchtlicher Theil der 1842 käuflich erworbenen Hauber'schen Bibliothek (von München), eine höchst reichhaltige Sammlung älterer Kirchenmusik und geistlicher Oratorien berühmter Meister, letztere vielfach in den Originalmanuscripten derselben; c) die eigene Sammlung in 150 grossen und starkgefüllten Mappen meist von der Hand Proske's geschriebene Partituren älterer Meister, jedoch auch die besten Werke neuerer Musik in Manuscripten oder Druckausgaben, zusammen Werke von mehr als 600 Compositeuren enthaltend; vielen liegt eine kurze kritische Beurtheilung P.'s bei; d) die vierte und kostbarste Parthie bildet eine Sammlung, von ihm selbst genannt: „Antiquitates Musicae celeberrimae", die seltensten Druckausgaben und Cod. Mscr. von mehr als 1200 Werken der grössten Tonsetzer des 15., 16. und 17. Jhdts.; e) die fünfte Parthie schliesst eine andere Sammlung von Druckwercken derselben Gattung in sich, vom Jahre 1507 beginnend, mit Compositionen von mehr als 700 ältern Meistern. Bis an sein Ende setzte er die Ausschreibung der Partituren fort, um sie für den Gebrauch vorzubereiten. Er erlebte noch die Freude, viele Freunde der ältern Musik und die Anerkennung derselben in weiteren Kreisen als schöne Frucht seiner aufopfernden Bemühungen zu sehen, worunter die Aufnahme und treffliche Pflege dieser Musik an der Domkirche zu Regensburg am meisten hervorragt. In Anerkennung seiner Verdienste wurde P. vom Bischof Ignatius v. Senestrey zum bischöfl. geistl. Rathe und ausserordentlichen Mitgliede des bischöfl. Ordinariates ernannt von Sr. Maj. dem König Max II. von Bayern mit dem Ritterkreuz des St. Michaelsordens geschmückt. Der 20. Decbr. 1861 endete sein im Dienste der Kirche hingeopfertes Leben. Seine Musikbibliothek ging testamentarisch und durch mündlichen Vertrag mit dem Hochw. Bischof in den Besitz des bischöfl. Stuhles und der Cathedrale von Regensburg über.

Q.

Quaglia, Agostino, geb. 1744 zu Mailand, war zuerst Organist am Dome zu Mailand, 1802 Capellmeister daselbst. Er starb am 22. August 1823.

Quagliati, Paolo, ein Tonsetzer der römischen Schule, soll um 1612 C.-M. an der Kirche St. Maria Maggiore zu Rom gewesen sein. (8 und 12st. Motetten.)

Qualität und **Quantität** des Tones. Der Qualität oder Beschaffenheit nach ist der Ton entweder stet oder ungebrochen tönend, oder gebrochen tönend. Im erstern Falle ist er entweder singend oder pfeifend, flötend oder schmetternd; im letztern aber klingend (Pianoforte, Harfe u. dgl.). In beiden Fällen kann der Ton überdiess wieder glatt, sanft, rein oder auch rund, rauh oder

spitz sein. — Die Quantität oder Grösse des Tones ist entweder intensiv: stark oder schwach, piano, forte etc.; oder extensiv: durch Ausdehnung in der Zeit — kurz oder lang; durch Aushebung im Raume — hoch oder tief.

Quart (Diatesseron) ist ein Intervall von 4 Tönen oder der vierte Ton von einem angenommenen Grundton, wird von einigen zu den vollkommenen, von Andern zu den unvollkommenen Consonanzen gezählt und hat das Verhältniss von 4 : 3. Sie kömmt in dreifacher Art vor: rein, übermässig und vermindert. Das Intervall der reinen Quart besteht aus zwei ganzen Tönen und einem grossen haben Ton, vie c-f; die übermäsige aus drei ganzen Tönen, wie f-h, daher der Name Tritonus; die verminderte aus 2 gr. halben und einem ganzen Ton, wie fis-b, h-es. Beim Gebrauche für die Composition war und ist sie mancherlei Beschränkungen unterworfen. Im Choral ist der Tritonus ein besonders verpöntes Intervall; im zweistimmigen Satze sind Quartenparallelen unzulässig, wie auch im doppelten Contrepunkt, da ihre Umkehrung Quintenparallelen erzeugen würde; gebraucht wurden sie in den 3st. Fauxbourdons, wo noch ein Terzintervall darunter lag (Fortschreitung in Terzsext-Accorden) u. dgl. Als Dissonanz stellt sie sich dar, wenn ihr tieferer Ton im Bass liegt, als Consonanz aber, wenn sie von Mittelstimmen oder einer Mittel- und Oberstimme gebildet wird. — Quarta toni bedeutet stets die reine Quart einer Tonart, wie in C dur den Ton f. Diese vierte Stufe einer Tonart heisst wegen ihres Unterquinten - Verhältnisses zur Tonica auch Unter-Dominante.

Quartett, Quatuor, Quadro, Quartetto, heisst dem Sprachgebrauche nach, jedes auf 4 Stimmen, ebensowohl für den Gesang als für Instrumente, gesetzte Tonstück. Man versteht darunter auch speziell die vereinigten Partien von 4 Singstimmen oder Streichinstrumenten — Gesang- oder Streich- (Bogen-)Quartett.

Quercu, Simon de oder a, war um die Mitte des 15. Jhdts. in Brabant geboren und wurde nachgehends C.-M. des Herzogs Ludwig Sforza von Mailand. Mit dessen Söhnen zog er nach Wien und liess daselbst 1509 einen kleinen Tractat: „Opusculum musices perquam brevissimum de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplice percommode tractans“ drucken; es ist eine der ältesten in Deutschland gedruckten theoret. Schriften. Eine zweite Auflage erschien 1518 zu Landshut.

Querstand, lat. relatio non harmonica, frz. fausse relation, ist jede Fortschreitung zweier Stimmen, deren Töne zweierlei Tonarten angehören, oder wenn unmittelbar aufeinander in zwei verschiedenen Stimmen derselbe Ton, chromatisch verändert erscheint z. B.

e cis g b
c e ; es ges.
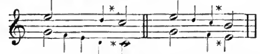
Aeltere Tonlehrer rechnen auch zu den Querständen noch das Verhältniss der übermässigen Quart und der verminderten Quint, z. B.

a h g a
f g; h f.

Es fehlt nämlich hier zum Uebergang in den zweiten Accord der Leitton, welchen das Ohr bei Uebergängen in eine neue Tonart zu hören verlangt. Daher das Verbot: es dürfen nicht zwei grosse Terzen oder Sexten nacheinander folgen. Doch kann es Bedingungen geben, unter denen sie vorkommen dürfen.

Quinte (Diapente) ist ein Intervall von 5 Tönen, das 3 Gattungen unter sich begreift: die reine, verminderte und übermässige Quinte. Die reine Quint ist in mehrfacher Beziehung sehr wichtig und besteht aus 3 ganzen Tönen und 1 grossen halben Ton. Die mathematische Klangrechnung findet sie unmittelbar nach der Octav als das auf den einfachsten Verhältnissen beruhende Intervall (3 : 2) und auch bei den Aliquottönen kommt sie nach der Octav zuerst zum Vorschein. In der Harmonie ist sie ein sehr wesentlicher Ton des harmonischen Dreiklangs und in der Tonart nimmt sie die hervorragendste Stelle als Dominant ein, wie der auf sie gebaute Dominantdreiklang.

Als vollkommene Concordanz nach der Octav ward sie zu Hucbalds Zeiten zum ersten Aufbau der Harmonie im Organum verwendet, bis man die Folge mehrerer reiner Quinten als ohrverletzend erkannte und im 13. Jhdt. die Regel aufstellte, dass zwei vollkommene Consonanzen nicht unmittelbar sich folgen dürfen. Diess Verbot der sogen. Quintenparallelen behielt seine Giltigkeit immer, obwohl man sich in der neuern Musik einige Lizenzen gestattet; erlaubt sind nun auch Fortschreitungen in Quinten, wenn auf eine reine Quint eine verminderte folgt; ebenso eingeschränkte Anwendung haben auch die sogenannten verdeckten Quinten (und Octaven), das sind solche, welche bei dem Fortschreiten zweier Stimmen zu einer reinen Quint (oder Octav) in gerader Bewegung entstehen, oder erst zum Vorschein kommen, wenn der Raum zwischen den beiden Intervallen durch noch andere Töne ausgefüllt werden, wie z. B.



Den Namen Quint gibt man auch der E-Saite auf den Violinen, welche die Franzosen Chanterelle nennen; die alte Viola, aus deren Umwandlung die Violine hervorgegangen ist, hatte nämlich 5 Saiten, c, g, d, a, e; für diese kam nun die c-Saite in Wegfall; gleichwohl benannte man noch die E-Saite als fünfte Saite (quinta chorda).

Bei den Orgeln kommt auch ein Quint-Register vor, welches für jede Taste die Quint angibt.

R.

Raimondi, Pietro, der gelehrteste italienische Musiker unsers Jhdts und vielleicht einer der grössten Contrapunktisten aller Zeiten, war geb. zu Rom am 20. Dec. 1786, studirte auf dem Conservatorium della Pietà in Neapel die Musik kam später nach Genua, wo er mit seinen Werken Aufsehen erregte. — Nachdem er in Florenz und Neapel Ruhm auf der Bühne eingeerntet, wendete er sich zu seinem eigentlichen Berufsfelde, dem Contrapunkt, worin er Unglaubliches leistete. 18 Jahre wirkte er so fort als Professor am Conservatorium der Musik in Palermo. Seine Compositionsthätigkeit war eine ausser-

ordentliche; 62 Opern, 21 Ballette, 5 Oratorium nebst einem 3fachen, „Joseph" hetitelt, und eiue Unmasse anderer grösserer und kleinerer Kirchensachen, darunter die 150 Psalmen 4, 5—8st. im Palestrinastyl; nach einem mässigen Ueberschlag hat er in ungefähr 40 Jahren über 2000 Musikstücke (nach den einzelnen Nummern gerechnet) geschriehen und davon ein gutes Viertheil in den strengsten contrapunktischen Formen.

Rameau, Jean Philippe, berühmter französ. Theoretiker und Componist, geb. zu Dijon am 25. Oct. 1683. 1717 kam er nach Paris, welches er aber hald wegen Zwistigkeiten mit seinem Beschützer, dem Organisten Marchand wieder verliess. Eine Zeit lang hielt er sich in Lille und Clermont auf; iu letzterer Stadt fing er an, sich mit der Theorie der Tonkunst ernstlicher zu beschäftigen, und als Frucht seiner Studien liess er 1722 zu Paris, welches er nun wieder zu seinem Aufenthalte gewählt hatte, seinen „Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels" drucken; 1726 gah er sein „Nouveau système de musique théorique" heraus, seine zwei Hauptwerke, welche die Aufmerksamkeit der Musiker auf ihn lenkten und seinen Ruf als Theoretiker consolidirten. Er schrieh auch Cantaten, Claviersonaten und etwa 20 Opern. Von dem Könige zum Kammercomponisten ernannt, später auch geadelt und mit dem St. Michaelsorden geziert, starh R., bis zu seinem letzten Athemzuge unermüdlich thätig, am 12. Septbr. 1764. — Wenn auch von seinen theoretischen Systemen heutzutage wenig mehr brauchbar ist, so kann ihm doch das Verdienst nicht abgesprochen werden, die Harmonielehre üherhaupt zuerst in ein geordnetes System gehracht und die Grundregeln derselhen auf eine gründliche Art entwickelt zu hahen.

Ramos de Pereja, Bartholomeo, geh. um 1440 zu Banza in Andalusien, lehrte zuerst in Salamanca Musik und ging 1482 nach Bologna, wo er noch 1521 lebte. Die Vorlesungen, die er zu Bologna hielt, gab er in einem Buche „De Musica Tractatus" (Bologna, 1482) heraus, das er kurz darauf in zweiter Auflage erscheinen liess, nachdem er die erste unterdrückt hatte.

Rampis, Pancratius, Sohn eines Schullehrers, geb. zu Bamberg den 16. April 1813, absolvirte 1829 das dortige Gymnasium, studierte Theologie und ward 1836 zum Priester geweiht. Während seiner Studienzeit betrieb er besonders Gesang und Orgelspiel unter der Leitung des dortigen Musiklehrers, G. Wühr, eines Schülers von Mich. Haydn. Nachdem er 10 Jahre lang in der Seelsorge gewirkt hatte, erhielt er die Chorregentenstelle in Donauwörth, welche er 11 Jahre lang inne hatte, und wo er den hlinden Virtuosen und Componisten Kirms (s. d.) in sein Haus aufnahm und bis zu dessen Tode bei sich behielt. Im Juli 1857 ward er zum Domcapellmeister in Eichstädt ernannt. — Auf seine musikalische Bildung übte namentlich der Director der Würzhurger Musikschule, Fröhlich, mit dem er in steter Correspondenz stand, dann Kirms grossen Einfluss. Die meisten kirchlichen Werke componirte er im Vereine mit letzterem. Ausser diesen gab er als eigene Compositionen 2 Messen (Missa S. Udalrici a 4 voc. cum Org.; Missa Cunihert für 4 Singst. mit kleiner Instrumentalbegleitung), „Trichordium sacrum", Messen, Requiem, Litaneien, Gradualien uud Offertorien auf verschiedene Feste, für 3 Männerstimmen enthaltend, verschiedene Lieder heraus; dann sind Musiken zu kleinen Schauspielen, ein Weihnachtsoratorium u. dgl. im Mscr. verhreitet.

Raselius, Andreas, geb. zu Amberg um die Mitte des 16. Jhdts., kam 1584 als Cantor und Lehrer an das Gymnasium zu Regensburg und wurde endlich 1600 churfürstl. C.-M. zu Heidelberg, wo er 1614 starb. R. stand hoch als Gelehrter, Musiker, Schriftsteller und Lehrer. Von seinen musikal.-theoretischen Werken, von denen Gerber 9 aufzählt, ist bis jetzt nur mehr eins bekannt „Hexachordum seu quaestiones Musicae practicae" (Nürnberg, 1589). An Compositionen lieferte er Vieles: mehrere Sammlungen deutsche und lateinische Lieder, Sprüche und Kirchengesänge für 4, 6, 8 Stimmen, Psalmen u. dgl., welche man in Dr. Mettenleiter's „Musikgeschichte der Stadt Regensburg" (ebenda, 1866) aufgezählt findet.

Rastral, auch Rastrum, (vom lat. rastrum, Harke, Rechen,) das bekannte aus Messingblech zu 5 kleinen Federn oder Spitzen zusammengebogene Instrument, mit dem man die Liniensysteme zur Notenschrift auf's Papier zieht. Man hat auch 8 und mehr solche Rastrale zusammengereiht, um mit einem Zug einen ganzen Bogen mit Linien zu überziehen; solche Maschinen heissen Linirmaschinen.

Rastrelli, Joseph, geb. den 13. April 1799 zu Dresden, zeichnete sich schon als Knabe im Violinspiel aus, 1814 begann er contrapunktische Studien bei P. Mattei zu Bologna. Nach 3 Jahren kehrte er mit seinem Vater nach Dresden zurück und diente als Violinist in der sächs. Hofcapelle. Die Composition einiger Opern erwarb ihm die Gunst des Königs, der ihm die Mittel für eine zweite Reise zur weitern Ausbildung darbot. Nach seiner Rückkehr widmete er sich nur mehr dem Gesangunterricht und der Composition, namentlich für die Kirche. 1828 erhielt er für 2 achtst. Psalmen, welche er für die sixtinische Capelle componirte, vom Pabste den Orden des goldenen Spornes; 1830 ward er Musikdirector beim Hoftheater in Dresden. Er starb am 14. Nov. 1842. Seine Werke offenbaren ein angenehmes Talent neben guten Studien, seine instrumentirten Kirchenwerke haben aber nicht viel Kirchlichkeit.

Rathgeber, Valentin, Benedictinermönch zu Banz in Franken, war um 1690 zu Ober-Elsbach geboren. Von seinen zahlreichen Kirchenwerken sind viele in Druck erschienen.

Ratsche, eine Art Instrument, um Lärm zu machen; es besteht aus einem etwas engen und dicken Brette, auf welchem mehrere hölzerne Strebefedern mit Klötzchen angebracht sind, unter welchen vorne ein Kerbrad rasch umgedreht wird, dass die Federn gehoben werden und fallend die Klötzchen auf das Brett aufschlagen und ein klapperndes Getöse verursachen. In den katholischen Gegenden werden die Ratschen angewendet vom Gründonnerstag bis zum Gloria am Charsamstag, um die Gläubigen zum Gottesdienste zu rufen, da in dieser Zeit die Glocken schweigen. Auch am Schlusse der Trauermette für die 3 letzten Tage der Charwoche ertönt die Ratsche, um an das Erdbeben und an die Schrecken beim Tode Jesu zu erinnern.

Ratti, Lorenzo, in der 2. Hälfte des 16. Jhdts. zu Perugia geb., war zuerst C.-M. zu Loretto, wo er in seinen besten Jahren 1630 starb. (Motetten, Litaneien, Madrigale.)

Ratti, Bartolomeo, C.-M. zu Padua, liess 1605 zu Venedig 5st. Psalmen drucken.

Rebello, Joao Lorenço, geb. 1609 zu Caminsa in Portugal, war im Dienste des Hauses Braganza Musiker. Er galt als einer der

ausgezeichnetsten portugiesischen Componisten, und ist gestorben zu Lissabon 1661.

Rebello, Manoel, war aus Aviz in der Provinz Trastagana gebürtig und um 1625 C.-M. zu Evora.

Von beiden befinden sich Kirchenwerke auf der lissaboner Bibliothek, von ersterm erschien auch eine Sammlung Kirchenstücke zu Rom 1657 in Druck.

Recitativ, ital. Recitativo, franz. Récitatif, (vom lat. recitare, hersagen) ist ein zwischen der Rede und dem vollkommen entwickelten Gesang die Mitte haltender musikalischer Vortrag, ein Tonsatz, in welchem dieser Vortrag vorherrschend ist. Da das Recitativ der eigentlichen Kirchenmusik fremd ist, als dem Dramatischen angehörig und nur in einer einzigen Gattung religiöser Musik seine gute Stelle findet, nämlich im Oratorium, so übergehen wir eine weitere Darlegung desselben.

Recitiren, — mit diesem Ausdrucke bezeichnet man das unisone Abbeten der Psalmen u. dgl. im kirchlichen Officium und bei andern religiösen Gelegenheiten im Gegensatze zum Absingen dieser Stücke.

Reduction. — Dieser Ausdruck kömmt in der musikalischen Canonik vor und bezeichnet die Zurückführung eines grösseren Zahlenverhältnisses der Intervalle auf die einfachste Zahl. — Reductio modi war bei den Alten die Umsetzung eines in einer versetzten Tonart componirten Stückes in die ursprüngliche Tonart, um zu erkennen, ob es den Regeln der Haupttonart gemäss componirt sei.

Regens-chori, soviel wie Chordirector, Chorregent.

Regino, wahrscheinlich um 840 geb. zu Altrip am Rhein, wurde 892 Abt im Benedictinerkloster Prüm in der Diöcese Trier. Durch Intriguen aus demselben vertrieben, ging er nach Trier, wo er Abt des Klosters St. Martin wurde. Er starb 915 und wurde im Kloster St. Maximin bei Trier begraben. Er hatte einen Namen als Gelehrter, und nahm sich auch der Musik sehr an, wovon ein, in den Script. eccl. von Gerbert aufgeführter Tractat „Epistola de harmonica institutione" (Bd. I. p. 230) Zeugniss gibt.

Regis oder De Roi, Jean, ein um die Mitte des 15. Jhdts. lebender berühmter Contrapunktist, wahrscheinlich ein Belgier von Geburt. Mehrere Messenfragmente und Motetten finden sich in verschiedenen Sammlungen, auch sind einige Messen von ihm im päbstl. Archiv.

Register bedeutet als musikalischer Kunstausdruck 1) in der Orgelbaukunst die an den Seiten der Tastatur angebrachten Schieber, welche dazu dienen, die Windlöcher der Orgelstimmen zu öffnen und zu schliessen; 2) auch die Orgelstimmen selbst, oder die zusammengehörigen Pfeifen gleicher Gattung, durch welche eine bestimmte Klangart hervorgebracht wird; ihrer gibt es verschiedene, und man theilt sie in Hauptstimmen, welche auf jeden Clavis nur einen Ton angeben, z. B. Principal, Octav-, Flötenregister; in Nebenstimmen, welche die Terz oder Quint des betreffenden Clavis angeben, und in gemischte Stimmen, wie die Mixtur. 3) Durch Uebertragung des letzten Begriffes auf die menschliche Stimme gebraucht man dieses Wort auch in der Gesangkunst zur Bezeichnung der verschiedenen Lage der Töne oder den Gattungen der Stimmen. Jede menschliche Stimme zerfällt nämlich in zwei Hauptgattungen: Brust- und

Kopfstimme, letztere anch Halsstimme, Fistel, Falset genannt. Diese beiden Gattungen werden auch die Registratur der menschlichen Stimme geheissen, da sie in manigfacber Beziehung sich von einander unterscbeiden.

Regnard Jaqnes, geb. zu Douai um 1530, kam durch Orlandus Lassus in den Dienst des Cburfürsten von Bayern; von München kam er um 1575 nach Prag, wo er später zweiter kais. C.-M. wurde und wahrscheinlicb 1600 starb. Von 1552 bis 1614 sind zahlreiche Compositionen von ihm, Messen, Motetten u. a. erschienen.

Reicha, Anton, geh. zu Prag am 27. Febr. 1770, studirte zu Bonn bei seinem Oheim Joseph Reicha, der dortselbst churfürstlicb cölnischer Musikdirector war, die Musik mit gutem Erfolge, dass er bald mit einer Sinfonie öffentlich auftreten konnte. 1799 hegab er sich nach Paris, hald jedoch nach Wien, wo er mit Haydn, Alhrecbtsberger, Salieri und Beethoven in freundschaftlichstem Umgang lehte und der Composition und dem Musikunterrichte oblag. 1805 ging er wieder nach Paris, dehütirte mit einigen Opern und erhielt, geachtet als Lehrer der Musik, als Nachfolger Mehuls, die Professur des Contrapunkts am neu organisirten Conservatorium. 1835 wurde er Ritter der Ehrenlegion und später Mitglied der Akademie. Doch schon am 28. Mai 1836 starb er. — Seine hauptsächlichsten Werke sind: „Traité de Mélodie" (Paris 1814 und 1832); „Cours de composition musicale" (Paris 1818); „Traité de baute composition" (2 Bde, Paris 1824–26), durch Czerny in's Deutscbe übersetzt unter dem Titel: „Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition etc." (Wien 1834) u. a. Als Lehrer zeichnete ibn eine sehr praktische Methode aus, seine Lehrbücher sind aber nicht frei von manchen Schwächen.

Reihing, Franz Xaver, geb. den 17. Nov. 1804 zu Rottenburg a. Neckar, war bis 1819 Chorknabe im Dome daselbst. Nach seiner Priesterweihe diente er in der Seelsorge, wendete sich von 1830 an dem Studium der theoret. Musik zu, schrieb als Pfarrer zu Schmiechen Mehreres für die Kircbe und war besonders thätig für Verbesserung des kirchlichen Männergesanges. 1842 schloss er sich, als Ortlieb und Fröhlich den Stuttgarter Kirchenmusikverein gründeten, diesem an und betheiligte sich an dem von Ortlieb gegründeten und redigirten „Organ für kirchliche Tonkunst" mit vielen Artikeln. — Von seinen Compositionen ist bis jetzt nocb nichts in Druck erschienen; von Choralwerken sind zu erwähnen: „Gesänge für den gewöhnlichen Morgengottesdienst" (mit Ortlieh bearbeitet), „Die solennen Präfationen mit den Responsorien" (Ehingen 1857, 3. Aufl.); „Cantionale chori oder gregor. Kirchengesänge zum Amt der hl. Messe etc." (Gmünd 1855); „Processionale" (Ehingen 1856); „Vesperale" Psalmen und Hymnen 4st. (Tübingen 1856.)

Reiner, Ambrosius, in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. Organist, später C.-M. des Erzherzogs Ferdinand Carl von Oestreich (um 1650), scbrieb zahlreiche Motetten, Messen und andere Kirchensachen mit und ohne Instrumentalbegleitung, von denen Manches im Druck erschien.
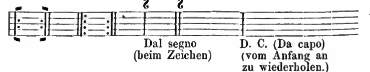
Reiner, Jakob, Benedictinermönch und Musikdirector im Kloster Weingarten in Würtemherg, componirte viele Psalmen, Motetten und dgl., von welchen von 1579—1616 einige Sammlungen in Druck erschienen.

Reissiger, Carl Gottlieb, geb. am 31. Jan. 1798, zeigte schon als Knabe ein vortreffliches Musiktalent; in der Thomasschule zu Leipzig erhielt er durch Schicht einigen weitern Musikunterricht, so dass er bald mit einigen kleineren Compositionen sich bemerklich machte; darauf nahm sich Schicht seiner mehr an, und dem Theologie-Studium entsagend, wendete Reissiger sich dann nach Wien, um seine musikal. Studien fortzusetzen. Durch mehrere Opern verschaffte er sich einen Ruf und begann dann durch Unterstützung des Königs von Preussen Frankreich und Italien zu seiner Ausbildung zu bereisen, in Rom hielt er sich längere Zeit auf. 1823 trat er die Rückreise an und erhielt im folgenden Jahre die kgl. sächsische Capellmeisterstelle zu Dresden, als amtlicher Nachfolger Weber's. In letzterer Zeit beschränkte sich Reissiger vorzüglich auf die Direction der classischen Opern und der kgl. Capelle in der kathol. Hofkirche. Er starb am 7. Nov. 1859. In der Composition kathol. Kirchenmusik leistete er manches Gute; er schrieb 12 Messen, 1 Requiem, 20 Gradualien und dgl., doch ohne den eigentlichen Kirchenstyl auszuprägen; vieles ist gewöhnlichen Schlages oder artet in dramatische Musik aus. In Opern hat er viel Glück gehabt. Er besass eine ungemeine Leichtigkeit im Componiren, wozu eine reiche Erfindungsgabe und eine vollendete Durchbildung viel beitrug.

Reissmann, August, geb. den 14. Nov. 1825 zu Frankenstein in Schlesien, bildete sich in der Musik zu Breslau, wo er sich zum Schulfach vorbereitete, und betrieb in Weimar und Halle kunsthistorische Studien. Seit 1862 lebt er in Berlin. Von ihm sind in Druck erschienen die Abhandlungen: „Von Bach bis Wagner" (Berlin 1861) und „Das deutsche Lied in seiner histor. Entwicklung" (Cassel 1861); dann eine grosse Chorgesangschule, eine allgemeine Musiklehre und eine allgemeine Geschichte der Musik (3 Bde.).

Remigius von Auxerre, franz. Remi d'Auxerre, lat. Remigius Antissiodorensis, geb. in der Burgund. Stadt Auxerre, um die Mitte des 9. Jhdts., trat in das Benedictinerkloster St. Germain daselbst, kam später als Lehrer nach Rheims und wirkte dort von 893 bis gegen Ende des 9. Jhdts., darauf ging er nach Paris als Lehrer der Theologie und Rhetorik. Ausser mehreren Commentaren über Theile der hl. Schrift, hinterliess er auch einen Commentar zu des Martianus Capella Tractat „De Musica", welchen Gerbert in seinen Script. eccl. I. Bd. pag. 63 abdrucken liess.

Repetition — Wiederholung; repetiren — wiederholen; — die Wiederkehr eines Satzes von grösserm oder kleinerem Umfange in einem Tonstücke, oder die Wiederkehr eines ganzen Theiles desselben, der nicht zwei Male in Noten ausgeschrieben zu werden pflegt, sondern bei dem die Wiederholung durch gewisse Zeichen,: Wiederholungszeichen, angedeutet wird. Solche Zeichen s ind



Die Theile werden auch Reprisen (franz. réprise), wie die Wiederholungszeichen selbst benannt. Im Italienischen heisst es

replica (franz. réplique), auch redita. Daher senza replica — ohne Wiederholung, si replica — man wiederhole u. dgl. — Repetitio diversae vocis war von den Mensurallehrern des 12. und 13. Jhdts. unter die Zierde des Gesanges gerechnet und ist nichts anderes als die Imitation eines Thema's durch andere Stimmen, Canon oder doppelter Contrapunkt (Joan. de Garlandia).

Requiem wird die Messe genannt, welche die katholische Kirche für die Seelen ihrer verstorbenen Gläubigen feiert; der Name ist genommen von dem Introitus, welcher mit „Requiem aeternam etc." beginnt, in der Kirchensprache heisst sie Missa pro defunctis. In textlicher Beziehung und im charakterischen Stimmungsausdruck weicht sie von dem übrigen Messgesange ab, indem ihr Introitus stets der nämliche: „Requiem aeternam etc." ist, wodurch sich die Kirchencomponisten veranlasst gefunden haben, den Introitus, welchen sie für andere Messen unbearbeitet gelassen, auch zu berücksichtigen und diesem erst das Kyrie nachfolgen zu lassen. Gloria und Credo fehlt, nach der Epistel wird der Tractatus „Absolve", gewöhnlich aber nur die Sequenz: „Dies irae" mit ihrem erschütternden Inhalt musikalisch angewendet, bei deren Bearbeitung nur zu häufig das dramatische Wesen und eine unkirchliche Tonmalerei zum Vorschein kommt. Das unveränderliche Offertorium ist: „Domine Jesu Christe, rex gloriae etc."; Sanctus und Benedictus ist wie in den andern Messen, nur an das Agnus Dei schliesst sich nicht „Miserere nobis" und „dona nobis pacem", sondern „dona eis requiem" und das drittemal „dona eis requiem sempiternam." In gleicher Weise wie der Introitus findet auch die Communio „Lux aeterna" musikalische Bearbeitung als Anhängsel des Agnus Dei. Wie überhaupt bei Seelenmessen die Kirche den Gebrauch der Instrumente, selbst der Orgel ausgeschlossen wünscht, so werden auch alle Responsorien ohne Orgel ausgeführt. — Sämmtliche musikalischen Sätze eines Requiem's sollen den Charakter ruhiger christlicher Trauer tragen, als Gebete um Gottes Barmherzigkeit für die abgeschiedenen Seelen; es ist dem kirchlichen Geiste ganz entgegen, wenn die Musik in den düstersten Mollharmonien herumwühlt, gleich als sei durch den Tod Alles verloren, oder wenn schmetternde Trompeten und Posaunen die Schrecken des Weltgerichtes malen wollen, „wir sind nicht, wie solche, die keine Hoffnung haben."

Resolutio — Auflösung; auch die Umschreibung eines geschlossenen Canons in einen offenen.

Resonanz — vom lat. resonare, wiedertönen, ist eigentlich das Wiedererscheinen eines gegebenen Tones. Werden die Schallwellen von einem Gegenstande zurückgeworfen, so entsteht das Echo; diese Wiedererscheinung kann aber auch in einem Nachhalle geschehen oder im verlängerten oder dadurch verstärktem Klange eines Tones, durch Mitvibration andrer fester Körper mit dem eigentlich tonerregenden oder tönenden, wie z. B. Stimmgabeln, Spieldosen etc. an einen festen Körper gehalten, stärker tönen. Ferner geschieht die Resonanz durch endliche Bildung und Ausdehnung des Tones in einem mit dem tonerregenden Körper in unmittelbare Verbindung gesetzten andern harten Körper, welcher bei den Saiteninstrumenten als Resonanzboden, Resonanzdecke bekannt ist.

Responsorium, die Antwort (abgekürzt mit ℟ angezeigt). In der katholischen Liturgie kommen mehrere Arten von Responsorien in Anwendung: 1) Die einfachen Responsionen bei der Messe, im

Officium und bei sonstigen liturgischen Verrichtungen z. B. „Et cum Spiritu tuo," „Amen," „Et clamor meus ad te veniat," wobei der Priester den Versikel anstimmt; 2) die grösseren Responsorien, welche nacn den Lectionen des Officiums gesungen werden, eigentliche Gesänge — gregor. Melodien — sind und in drei Theile zerfallen, von denen der erste eigentlich „Responsorium" genannt wird; der zweite beginnt mit dem „Versikel" (℣), im dritten Theil wird die zweite Hälfte des „Responsoriums" vom Asteriscus (*) an wiederholt. Hat die Matutin 3 Nocturnen, so wird dem 3. Resp. deş ersten und zweiten, und dem 2. Resp. des dritten Nocturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem Vers und der Repetition noch „Gloria Patri etc." beigesetzt, und dann nochmal die zweite Hälfte des Resp. wiederholt. Besteht die Matutin aus einem Nocturn, so trifft das Gloria patri bei dem zweiten Responsorium. Die Abänderung dieser Ordnung zu gewissen Zeiten und im Officium deff. sind in den Choralbüchern jedesmal angezeigt. 3) Das sogenannte Responsorium breve, welches seine Stelle in den kleinen Horen (Prim, Terz, Sext, Non, Complet) nach dem Capitel hat und aus einem Verse (zur Osterzeit mit zwei „Alleluja",) dessen Wiederholung vom Chore, dann der Fortsetzung des Verses durch einen oder zwei Sänger besteht, worauf der Chor den Vers vom Sternchen an wiederholt; es folgt dann „Gloria patri" bis zum „Sicut erat", dem sich der Chor mit dem Verse, wie er im Anfang gesungen wurde, anschliesst. In der Passionszeit fällt das „Gloria patri" aus, und wird gleich vom Gesammtchor der Vers gesungen. Die Modulation der einfachen Responsorien ist gleich der der vorausgehenden Versikel. Die übrigen Arten sind in den Choralbüchern stets deutlich verzeichnet.

Restrictio, lat. Name für Engführung (s. Fuge).

Rhau oder **Rhaw,** Georg, geb. 1488 zu Eisfeld in Franken, war vorerst Cantor und Musikdirector in Leipzig (1518), nachgehends siedelte er nach Wittenberg über, wo er ein Buchdruckerei-Geschäft übte; daselbst starb er am 6. Aug. 1548. Er geniesst nicht blos als Compositeur, sondern auch als didakt. Schriftsteller und Drucker musikalischer Werke einen guten Ruf. 1518 edirte er: „Enchiridion musices ex variis musicorum libris depromtum. Rudibus hujus artis tyronibus sane frugiferum," worin er in zwei Theilen die Elemente der Musik (I.) und die Mensuralmusik (II.) lehrt. Fetis führt von ihm eine 12st. Messe und ein Te Deum (1519) an. Er machte sich als Buchdrucker verdient durch die Herausgabe mehrerer musikal. Werke, so der des Martin Agricola und des Tractats „De Compositione cantus" von Galliculus; ferner durch Veranstaltung einer Sammlung alter vierst. Gesänge, und einer solchen „Newe deutsche geistliche Gesänge" (Wittenberg 1544, 123 Nummern).

Rhythmus, (ῥυθμός von ῥέω, fliessen) bedeutet in der Musik, wie überhaupt in den Künsten, eine gewisse Ordnung in Folge und Bewegung, eine bestimmte und festgehaltene Ordnung der Zeitmomente, wesshalb man diess Wort auch mit „Zeitfigur" übersetzen könnte. Das Verhältniss und die Beziehung kleiner Zeitmomente auf eine niedere rhythmische Ordnung gibt den Takt, ebenso ergibt sich ein höherer Rhythmus, insofern ganze Takte und melodische Theile oder Sätze einer Periode in ein bestimmtes Verhältniss, in eine gewisse Ordnung gebracht werden. Der Rhythmus ist es hauptsächlich, der Tonsätzen Ordnung, Fasslichkeit und Deutlichkeit verleiht; er bezweckt Gleich-

mässigkeit, Manigfaltigkeit mit Maass verbunden — Ebenmaass, — Eyrhythmie, die schöne Ordnung, das wohlgeordnete Verhältniss, in welchem die einzelnen Töne eines Tonstückes zu einander stehen. Es ist den Choralmelodien schon oft der Rhythmus abgesprochen worden, weil er sich nicht in scharf abgemessenen Takten bewegt, doch mit Unrecht; sie erfreuen sich auch einer gewissen Ordnung, indem sie sich in Theile scheiden, die wenn auch nicht so streng abgemessen und so scharf proportionirt, doch in schöner Abrundung zu einander stehen und auch durch Cadenzen in eine gewisse Ordnung gebracht sind. Von solcher Rhythmik spricht schon Guido in seinem Micrologus. — Rhythmik ist die Lehre von diesen Verhältnissen und dieser Ordnung. — Einige Harmonielehrer nennen auch Perioden Rhythmen.

Ricci, Pasquale, geb. 1733 zu Como, ein Weltpriester, studirte die Musik unter dem mailändischen C.-M. Vignati und wurde nach mehreren grösseren Reisen C.-M. in seiner Vaterstadt, als welcher er im Anfange des laufenden Jhdts. starb. (Mehrere Kirchensachen, Quartetten, Clavierschule.)

Riccio, Antonio Teodoro, ein Contrapunktist des 16. Jhdts., geb. um 1540 zu Brescia, war zuerst C.-M. zu Ferrara, dann kam er in die kais. Capelle nach Wien, später nach Dresden, wo er Protestant wurde. 1579 ging er als C.-M. nach Königsberg und starb daselbst um 1599. (Messen, Motette, Madrigale u. a.)

Ricercare und **Ricercata,** bedeutete ehemals ziemlich dasselbe, was später Fantasie und Toccata, dann auch Werke, welche im künstlichen Motettenstyl bearbeitet, blos für Instrumente bestimmt waren, deren wir noch von Palestrina (über die 12 Kirchentonarten) u. A. einige besitzen; zu Prätorius Zeiten scheint man die Fuge damit bezeichnet zu haben, da er solches von den Italienern ausdrücklich sagt. Ueberhaupt legen die Italiener das Adjectiv „ricercato (fem. ricercata)“ allen Compositionen bei, welche mit grosser Künstlichkeit gearbeitet sind, z. B. Fuga ricercata, die Meisterfuge u. dgl.

Richafort oder **Richefort,** Jean, ein niederländ. Contrapunktist, geb. um die zweite Hälfte des 15. Jhdts. und Schüler Josquin's, soll 1556 gestorben sein. Die kgl. Bibliothek zu Brüssel und das Archiv der päbstl. Capelle bewahren Werke von ihm, und auch in verschiedenen Sammlungen des 16. Jhdts. finden sich solche.

Richter, Franz Xaver, geb. zu Höllischau in Mähren am 1. Dec. 1709, war seit 1747 Domcapell-M in Strassburg, wo er den 12. Sept. 1789 starb, den Ruf eines gründlichen Lehrers und Componisten hinterlassend. (Viele Kirchensachen und weltliche Musiken; Compositionslehre.)

Ricieri, auch **Ridieri** und **Riccieri,** Giovanni Antonio, geb. zu Vicenza, versuchte sein Glück zuerst als Sänger, dann wendete er sich der Composition zu. Nach 6jährigem Aufenthalte in Polen ging er nach Bologna und gründete daselbst eine Musikschule, aus welcher tüchtige Musiker hervorgingen. Er war auch einer der Lehrer des berühmten P. Martini. Gestorben ist er 1745. Mehrere Kirchensachen von ihm finden sich in Mscr. in italienischen Bibliotheken und Musikarchiven und in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg.

Rieder, Ambrosius, geb. den 10. Oct. 1771 zu Döblin bei Wien, hatte schon als Knabe sich in der Musik hervorgethan, aber seine volle Ausbildung erhielt er erst durch nähern Umgang mit Haydn,

Mozart und Albrechtsberger. 1802 ward er Schullehrer und Regenschori im Marktflecken Perchtoldsdorf bei Wien, in welcher Stellung er bis an seinen Tod, den 19. Nov. 1855, thätig blieb. Er war ein vortrefflicher Organist, tüchtiger Theoretiker und fruchtbarer Componist. (Messen, Offertorien, Gradualien und viele weltliche Musikwerke).

Riepel, Joseph, geb. 1708 zu Hörschlag, einem Dorfe in Oberösterreich, ein Bierwirthssohn, besuchte in Gratz die lateinische Schule und beschäftigte sich nebenbei mit Musik, ohne jedoch einen eigentlichen Musikunterricht zu geniessen. Er war in mancherlei Stellungen thätig, erst war er Schulmeister, dann diente er eine Zeit als Kammerdiener, in welcher Eigenschaft er bald das halbe Europa Italien, Türkei, Bosnien, Slavonien, Ungarn, Frankreich, Belgien u. s. w. durchreiste, wobei er stets der Musik die grösste Aufmerksamkeit zuwendete. Seine Durchbildung zum Musiker scheint er in Dresden erhalten zu haben. 1751 treffen wir ihn in der taxischen Hofcapelle zu Regensburg angestellt. Seine weiteren Lebensschicksale sind unbekannt. Gestorben ist er als C.-M. am fürstl. Turn und Taxischen Hofe, 74 Jahre alt, am 23. Oct. 1782. — Riepel ist einer der bedeutendsten Musikschriftsteller des vergangenen Jahrhunderts, seine Schriften bilden fast eine kleine Bibliothek des musikalischen Wissens und Könnens; 6 Foliobände sind gedruckt, theils in Wien, theils in Augsburg, Ulm und Regensburg, 1752 bis 1786. Fünf Theile der subtilsten musikalischen Untersuchungen existiren im Mscr. Nicht minder thätig war er in der Composition; er hinterliess Werke aus fast allen Fächern der Tonkunst: 14 Passionen für die hl. Woche; Gesänge bei der Frohnleichnamsprocession; Gradualien und Offertorien für die Fastensonntage 3 Messen, alles für 4 Singst., Orgel und 3 Posaunen; mehrere Missae solem.; 4 Sinfonien, 2 Requiem, Vespern, Litaneien, Psalmen, Motetten, Stücke für verschiedene Instrumente u. a. Die kirchlichen Compositionen athmen Frömmigkeit und Ernst, durch eine gewisse Anmuth versüsst, und meisterhaft in der Form. Die obengenannten 5 Mscr. waren im Besitz des Hrn. Dr. Dominicus Mettenleiter in Regensburg, die Compositionen theils in dessen Bibliothek, theils in der taxischen Musiksammlung auch als Mscr.

Rinck, Joh. Christian Heinrich, berühmter Organist, geb. den 18. Febr. 1770 zu Elgersburg im Gothaischen, wurde 1780 Stadtorganist in Giessen, 1813 Hoforganist und später Kammermusikus in Darmstadt. 1840 erhielt er das Ritterkreuz des hessischen Löwenordens und von der Universität das philosophische Doctordiplom. Er starb den 7. Aug. 1846. Neben vielen Werken für sein Instrument, worunter seine „Praktische Orgelschule“ und „Praktische Ausweichungsschule“ hervorzuheben, componirte er auch Kirchencantaten, Messen, Motetten u. dgl. für die protestantische Kirche.

Ripieno (ital.) — voll, ausgefüllt; Ripienstimmen, welche nur im Tutti mitwirken, im Gegensatz zu denjenigen Stimmen, welche die Soli vortragen.

Ristori, Giovanni Alberto, geb. zu Bologna um 1690, arbeitete anfangs nur für die Bühne, später mehr für die Kirche. Nachdem er 5 Jahre lang kaiserl. Capell-M. in Petersburg gewesen, kam er nach Dresden, wo er als Kirchencomponist, 1750 auch als Capell-M. angestellt wurde.

Rituale, heisst das Buch, welches die Art und Weise der Ausspendung der hl. Sacramente und die Ceremonien hei andern kirchlichen Functionen enthält. Ritus selbst hedeutet diese Art und Weise, die Form der Ausspendung oder Vollziehung; rituell, was dieser vorgeschriebenen Form gemäss ist.

Robert, der Weise oder Fromme beigenannt, Sohn Hugo Capets, Königs von Frankreich, um 970 zu Orleans geh., seit 996 wirklicher König von Frankreich, als welcher er am 20. Juli 1031 starb, war auch Dichter und Musiker. Es werden ihm die Sequenz „Veni sancte spiritus" und der Hymnus „O constantia martyrum" zugeschriehen.

Rochlitz, Joh. Friedrich, geb. den 12. Febr. 1769 zu Leipzig, schon von Jugend an der Musik zugethan, studirte erst Theologie, wendete sich aher hald der Belletristik zu. Die Musik hehandelte er noch mit Vorliebe, und er gründete 1798 die leipziger allgem. musik. Zeituug, deren Redaction er his 1818 führte. 1809 wurde er zum weimarischen Hofrath ernannt und starb zu Leipzig am 16. Dec. 1842. Von seinen Schriften ist hesonders bemerkenswerth: „Für Freunde der Tonkunst" (4 Bde., Leipzig 1824—25, 1830 und 32).

Rodio, Rocco, geb. um 1550 in Calahrien, war ein gerühmter Contrapunktist und Lehrer Italiens. 1589 veröffentlichte er in zweiter Ausgahe eine Sammlung seiner Compositionen und auch anderer Meister dieses Jhdts. z. B. Villani, Bovio u. dgl. Ein didakt. Werk erschien von ihm 1609 zu Neapel „Regole di musica", welches P. Martini sehr helobt hat, und worin sich die Regeln für den Contrapunto al mente genauer finden.

Röder, Fructuosus, geh. zu Simmershausen den 5. März 1747, trat 1764 in den Benedictinerorden und fungirte von 1770 his 1773 als Organist und Musikdirector am Dome zn Fulda. In diesem Jahre ward er nach Neusohl in Ungarn herufen, um eine geordnete Kirchenmusik einzurichten. Bald jedoch nöthigten ihn seine Gesundheitszustände, den mildern Himmel Italiens aufzusuchen; er kam aber nicht mehr nach Fulda zurück, denn schon 1789 starh er in einem Kloster bei Neapel. Seine Kirchensachen waren früher sehr geschätzt.

Röder, Georg Vincenz, geh. 1780 zu Rammungen in Unterfranken, war während seiner Gymnasialstudien zu Münnerstadt Organist an der Augustinerkirche daselbst, zu Würzhurg, wo er die Universität hesuchte, wurde er von Kürzinger in der Composition unterwiesen, 1805 bekam er ebenda eine Anstellung als Musiker in der kgl. Hofcapelle und als Musikdirector heim Theater. 1814 hei der Auflösung der Hofcapelle wurde er pensionirt. Nun zog er sich in's Privatleben zurück u. componirte fleissig, his er 1837 zum k. hayr. Hofmusikdirector ernannt wurde. Etliche Jahre darauf ward er C.-M, an der hl. Capelle zu Altötting, wo er am 30. Dec. 1848 starh. Er schrieh Vieles für die Kirche: Messen, Vespern, Offertorien, Requiems u. a.

Röth, Philipp, geb. den 6. März 1779 zu München, studirte die Composition unter P. Winter, lehte dann einige Zeit in Wien, hierauf in München, welches er 1825 wieder verliess; 1828 aher kehrte er wieder dahin zurück und starh daselhst am 27. Jan. 1850. Er arheitete meistens für die Bühne und den Concertsaal, für die Kirche sind einige Messen von ihm bekannt.

Rohrinstrumente sind alle aus Holz verfertigten Blassinstrumente, also Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott u. a., weil deren Tonsäule sich

in einem Rohr, oder vielmehr in einer Röhre, die meist gebohrt ist, bildet.

Romagnoli, Deifebo, geb. zu Siena um 1765, war um 1795 Organist an der Cathedrale dortselbst.

Sein Bruder Hettore R., geb. 1768 zu Siena, war C.-M. an der Kirche der Madonna di Provenzano daselbst und hat sich durch viele Kirchencompositionen bekannt gemacht.

Rore, Cyprian de, oder van Roor, ein berühmter niederländischer Contrapunktist des 16. Jhdts., geb. zu Mecheln 1516, kam frühzeitig nach Italien und bildete sich zu Venedig in der Schule seines Landsmanns Willaert. 1559 wurde er, nachdem er einige Zeit herzogl. C.-M. zu Ferrara gewesen, als zweiter C.-M. an der Marcuskirche in Venedig angestellt, bis er 1563 nach Willaerts Tode erster C.-M. ward. Nach 18 Monaten trat er in die Dienste des Herzogs Ottavio Farnese in Parma, starb aber schon 1565. — Mehrere Sammlungen von seinen Madrigalen, Messen, Motetten u. dgl. sind im Druck erschienen; auch andere Sammelwerke enthalten Arbeiten von ihm.

Rossario, Antonio de, geb. den 20. Juni 1682, Hieronymitaner-Mönch zu Belem. Die Portugisen schätzen ihn als einen ihrer gründlichsten Contrapunktisten.

Rosetti, Franz Anton, eigentlich Rösler geheissen, geb. 1750 zu Leitmeritz in Böhmen, studirte anfänglich Theologie, wendete sich aber bald ausschliesslich der Musik zu. 1780 stand er in fürstlich Oettingen-Wallersein'schen Diensten, 1789 kam er als Hofcapell-Mstr. nach Schwerin, starb aber schon am 30. Juni 1792. Unter seinen zahlreichen Werken finden sich auch mehrere Kirchensachen, die jetzt verschollen sind; am bekanntesten war sein Oratorium „Der sterbende Jesus" (Wien 1786).

Rosselli, Francesco, auch Roussel François, in Frankreich geboren in der ersten Häfte des 16. Jhdts., kam 1548 als Gesanglehrer an die Capelle Giulia im Vatican, verliess aber nach 2 Jahren Rom und kehrte erst 1572 dahin zurück, worauf er auch die Gesanglehrerstelle am Lateran bekleidete. Weiteres von seinen Lebensumständen ist nicht bekannt. Von seinen Werken ist wenig erhalten, einige seiner Arbeiten wurden in mehreren Sammlungen, welche zu dieser Zeit erschienen, veröffentlicht. Er gehört der römischen Schule an, deren Geist er vollkommen begriffen hat und scheint zu seiner Zeit in grossem Ansehen gestanden zu sein.

Rossi, Francesco de, Canonicus an der Metropolitankirche zu Bari im Neapolitanischen, um 1680, machte sich durch Kirchenstücke, welche 1688 zu Venedig in Druck erschienen, und durch einige Opern bekannt.

Rossi, Lorenzo, geb. 1760 zu Florenz, studirte in Neapel die Composition und schrieb anfangs viele Kirchenwerke und Cantaten, später hauptsächlich Opern.

Rota, alter Ausdruck für Canon; etwas ähnliches bedeutet auch der Name Rondellus.

Rotter, Ludwig, geb. den 5. Sept. 1810 in Wien, bildete sein Musiktalent, welches schon sehr früh hervortrat, während seiner wissenschaftlichen Studienlaufbahn durch eifrigste Benutzung der Mussestunden hiefür, so dass er bald an Compositionsversuche sich wagte und nicht ungünstige Resultate erzielte. Daneben betrieb er unausgesetzt Harmonie- und Contrapunktstudien und eignete sich nach und

nach eine grosse Fertigkeit in den contrapunktischen Künsten an. Nachher der Musik sich ausschliesslich widmend befasste er sich längere Zeit mit Unterricht im Clavierspiele, Generalbasse, — wurde Organist und später Capellmeister an der ehemaligen Jesuitenkirche zu den neun Chören der Engel — Professor des Orgelspieles und Generalbasses beim Wiener Kirchenmusikvereine — dann Supernumerarius und bald darauf wirklicher k. k. Hoforganist mit Beibehaltung erwähnter Capellmeisterstelle. Bei seiner Vorliebe für die Kirchenmusik und bei seiner unermüdlichen Thätigkeit förderte er eine grosse Anzahl von Kirchen- und andern Compositionen zu Tage, welche allenthalben Anerkennung fanden. Im Stich erschienen bisher ausser mehreren Clavierpiecen u. a. 8 Messen, 12 Gradualien und 9 Offertorien nebst einigen kleineren Stücken (Wien, bei Glöggl). Als Theoretiker zeigte sich Rotter durch Herausgabe seiner „Harmonologie“ (Wien, bei Spina). Seine Bestrebungen und Kirchenwerke fanden ehrende Anerkennung sowohl von den kaiserl. Majestäten als kirchlichen Autoritäten, auch von und musikalische Institute, als Dommusikverein und Mozarteum zu Salzburg, der Pragerverein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen, der Wiener- (P. P. Piaristen-) und der Innsbrucker Musikverein ernannten denselben zum Ehrenmitgliede.

Rousseau, Jean Jaques, geb. zu Genf am 28. Juni 1712 und gest. am 2. Juli 1778 zu Ermenonville bei Paris, beschäftigte sich neben der Philosophie und Literatur auch mit Musik; sein bekanntestes Werk ist der „Dictionnaire de musique“ (Genf 1767), welcher in kurzer Zeit mehrere Auflagen erlebte und neben vielem Schönen und Guten auch vieles Unzulängliche und Unklare enthält.

Rousseau, Abbé Jean Marie, geb. zu Dijon, starb als Capell-Meister und mit dem Titel Capellan an der Domkirche zu Tournay 1774.

Rovetta, Giovanni, geb. in Venedig zu Ende des 16. Jhdts., war anfangs Sänger an der S. Marcuskirche daselbst und einer der tüchtigsten Schüler Monteverde's. 1643 folgte er seinem Lehrer als C.-M. an der S. Marcuskirche nach und starb als solcher im August 1668. Verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen, Madrigalen, mit und ohne Instrumentalbegleitung, sind von ihm zu Venedig in Druck erschienen.

Roze, Abbé Nicolas, geb. den 17. Jan. 1745 zu Bourg-Neuf in der Diözese Chalons, componirte schon als Chorknabe beim Collegiatstifte Beaune. 1775 wurde er zum C.-M. an der Kirche des Innocents zu Paris berufen, 1807 ward er Bibliothekar des Conservatoriums und starb am 30. Sept. 1819. Verschiedene Kirchensachen von ihm und eine „Méthode de plain-chant“ sind im Druck erschienen.

Rubino oder **Robino**, ein geborner Franzose, war Lehrer der päpstl. Chorknaben zu Rom von 1539—1541, und kam in gleicher Eigenschaft dann an die Kirche am Lateran, später an St. Maria Maggiore. Pitoni nennt ihn einen vortrefflichen Sänger und guten Kirchencomponisten.

Rückung nennt man jede Verschiebung des taktischen Accentes, hervorgerufen durch Anticipation, Synkope u. dgl. oder durch Verlegung eines Accentes auf ursprünglich unaccentuirte — schlechte — Takttheile. Diese Rückungen heissen auch rhythmische Rückungen im Gegensatz zu den harmonischen Rückungen, welche durch enharmonischen Wechsel der Tonarten entstehen.

Ruffo, Vinzenzo, ein Zeitgenosse Palestrina's, war als Tonsetzer angesehen. Von seinen vielen Werken erschienen mehrere Sammlungen Messen, Motetten und Madrigalen.

Ruimonte, Pedro de, ein spanischer Tonsetzer, geb. zu Saragossa, war zu Anfang des 17. Jhdts. C.-M. des Erzherzogs Albert, Statthalters der Niederlande. (Madrigalen [1614] und Kirchenstücke.)

Rungenhagen, Carl Friedrich, geb. zu Berlin am 27. Sept. 1778, starb als Director der berliner Singakademie, welcher er mit rühmlichster Thätigkeit vorstand und sie zu grosser Blüthe brachte, am 21. Dec. 1851, zahlreiche Werke, unter andern 3 Oratorien, 30 Motette, über 100 ein- und mehrstimmige geistl. Gesänge, viele Cantaten und über 1000 Lieder hinterlassend.

S.

Sabbatini, Galeazzo, geb. zu Pesaro im Anfange des 17. Jhdts., war C.-M. des Herzogs von Mirandola, und hochangesehen als Theoretiker und Componist. Ausser mehreren Sammlungen Litaneien und anderen Kirchenstücken, Madrigalen u. dgl. (1636—1640) gab er auch (Rom 1644) ein theor. Werk: „Regole facili e brevi per suonare sopra il basso continuo nell'organo etc." heraus.

Sabbatini, Luigi Antonio, geb. zu Albano bei Rom 1739, trat in den Franziskanerorden, und studirte dann zu Bologna unter P. Martini, später bei Valotti in Padua den Contrapunkt. Er starb als C.-M. an der Kirche S. Antonio in Padua am 29. Jan. 1809. Er componirte Vieles für die Kirche, steht aber höher als musikalischer Schriftsteller. Seine vorzüglichsten Werke sind: „Gli elementi teorici della musica" (Rom 1789); „La vera idea delle musicali numeriche segnature etc." (Venedig 1789); „Trattato sopra le Fughe Musicali" (Venedig 1802). Er besorgte auch die 1801 in Venedig bewerkstelligte Herausgabe der Psalmen des Benedetto Marcello.

Sabino, Ippolito, ein angesehener venetian. Componist des 16. Jhdts., veröffentlichte von 1570—1586 verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Magnificaten u. a. Kirchenstücken.

Sacchi, Salvatore, in den ersten Jahren des 17. Jhdts. C.-M. zu Toscanello, geb. 1607 4- und 5st. Messen in Druck.

Sacchini, Antonio Maria Gasparo, geb. zu Puzzuoli am 23. Juli 1734, studirte unter Durante zu Neapel Musik 1768, bereits durch mehrere Opern vortheilhaft bekannt geworden ward ihm 1769 die Stelle als Director des Conservatoriums dell'Ospedaletto zu Venedig angeboten, welche er auch annahm und bis 1771 behielt; er beschäftigte sich da mit erfolgreichem Gesangsunterrichte und mit Arbeiten für Kirche und Theater. Hierauf reiste er durch Deutschland und England, hielt sich in London 10 Jahre lang auf und ging dann nach Paris, wo er am 7. Oct. 1786 starb. Ausser einer grossen Anzahl von Opern componirte er auch mehreres für die Kirche.

Saiten werden jene elastischen Fäden genannt, welche auf musikal. Instrumenten, über oder auf den Resonanzboden derselben, gespannt sind, und durch deren Vibration, welche entweder durch Streichen,

durch Schlagen oder Reissen erzeugt werden kann, das Instrument selbst zum Tönen gebracht wird. Das Material, aus dem sie gefertigt werden, ist, je nachdem sie für ein Instrument bestimmt sind, verschieden. Die Darmsaiten, mit denen die Harfe, die Geigen- und Lauteninstrumente bezogen werden, sind aus zusammengedrehten Schafoder besser Lämmerdärmen gefertigt. Als die besten Darmsaiten werden noch die romanischen gehalten, zu welchen nur Därme von lauter nur höchstens 7—8 Monaten alten Lämmern genommen werden. Ein ziemlich zuverlässiges Kennzeichen einer guten Darmsaite ist, dass sie sich beim Aufziehen nicht verfärbt, sondern hell, durchsichtig und elastisch bleibt, auch muss sie durchgehends von derselben Stärke und völlig gleichmässig zusammengedreht sein. — Der Gebrauch der Saiten ist schon sehr alt. Um sie lange aufzubewahren ist darauf zu sehen, dass sie an einem trockenen und reinlichen Orte liegen, wo sie nicht bestaubt werden, und dann auch, dass sie nicht zu lange einer trockenen Luft ausgesetzt sind; am besten verschliesst man sie in einer Bleichbüchse und reibt sie mit einem feinen und leichten Oele ein, wodurch hauptsächlich ihre Elasticität erhalten wird. — Man hat auch Saiten aus Seide statt der Darmsaiten versucht, doch ist deren Ton zu dumpf, als dass er dem der Darmsaiten an die Seite gesetzt werden könnte. Die Metall-Drathsaiten, welche bei Clavier- und einigen Lauteninstrumenten zur Anwendung kommen, sind entweder aus Messing oder Stahl gezogen; neben Gussstahl benützt man auch Eisen. Die besten Stahlsaiten kommen von den Berliner Fabriken, die besten Messingsaiten von Nürnberg. Die Güte der Drahtsaiten besteht hauptsächlich darin, dass sie die rechte Härte haben und im vollkommensten Ebenmaasse, auch ohne Hohlstellen u. dgl. gearbeitet sind.

Sala, Nicolò, ein in Italien berühmter Contrapunktist und namentlich Tonlehrer, geb. in einem Städtchen bei Benevent 1732, war ein Schüler Aless. Scarlatti's, dann Leo's, und mehr als 60 Jahre Lehrer und Director am Conversatorium della Pietà de' Turchini zu Neapel, wo er 1800 starb. Bekannt sind von ihm einige Opern und Kirchenstücke; besonders gerühmt wird sein theoret. Werk: „Regole del contrappunto pratico" (Neapel, 1794).

Salbinger, Sigismund, um die Mitte des 16. Jhdts. in Augsburg lebend, ist bemerkenswerth wegen der Herausgabe der „Concentus 4, 5, 6 et 8 vocum," (Augsburg 1545), einer Sammlung von Gesängen vieler der angesehensten Tonsetzer damaliger Zeit. Er selbst componirte auch Einiges.

Saldanha, Gonzales Mendes, ein Schüler des Duarte Lobo, geb. zu Lissabon, galt um 1625 als einer der bedeutendsten Musiker in Portugal. (Messen, Psalmen u. a.)

Sale, Franziskus, wahrscheinlich ein Belgier, war in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. Capell-M. zu Hall in Tyrol. (Messen, Motetten u. a.)

Salicional, ein Orgelregister von 8 (selten 4) Fusston, welches einen feinen und streichenden Ton hat, ähnlich dem Klange der Weidenpfeifen, daher der Name (salix, die Weide).

Salieri, Antonio, geb. den 19. Aug. 1750 zu Leguano im Venetianischen, kam durch Verwendung des wiener Hofcapellmeisters Gassmann 1766 nach Wien und wurde durch diesen auch in die höhere Tonkunst eingeführt; nach 4 Jahren schon konnte der eifrige Schüler mit Opern öffentlich hervortreten. 1774 ward er seines Lehrers

Nachfolger als kais. Kammercompositeur und Director der ital. Oper. Einige Male reiste er nach Paris, um von ihm gearbeitete Bühnenstücke zur Aufführung zu bringen; sonst blieb er zu Wien in seiner Stellung als kais. Kammercompositeur. 1790 wurde er auf sein Ansuchen wegen Gesundheitsrücksichten der Direction der Oper enthoben, welche er an seinen Schüler Jos. Weigl abgab. 1816 wurde er mit der grossen Civil-Ehren-Medaille geschmückt, und am 7. Mai 1825 starb er, eine grosse Anzahl Opern, Cantaten, Messen, Motetten u. dgl. hinterlassend. Melodieenreichthum, Formglätte und vortreffliche Handhabung aller Kunstmittel wird an seinen Werken gerühmt, nicht aber Tiefe der Gedanken.

Salinas, Francesco, geb. um 1512 zu Burgos in Spanien, erwarb sich trotz fast gänzlichem Verluste des Augenlichtes ansehnliche Kenntnisse, besonders in der alten Musik, welche er durch einen 23jährigen Aufenthalt in Rom noch in hohem Grade vermehrte. Nach seiner Rückkehr wurde er Professor an der Universität Salamanca und lehrte Musik, zu welchem Zweck er auch 1577 seine „Libri septem de musica" in herrlichem Latein geschrieben herausgab, welches Werk ein Zeugniss von seiner tiefen Musikkenntniss, seiner allseitigen Bildung und seinem philosophischen Geiste ablegt. Er starb zu Salamanca im Februar 1590.

Salomon, Elias, ein französ. Cleriker des 13. Jhdts., vorwiegend im Kloster St. Aster im Perigord lebend, verfasste 1274 einen Tractat „De scientia artis musicae," welchen Gerbert in seine Script. eccl. (Bd. III. pag. 16) aufgenommen hat.

Salulini, Paolo, geb. zu Siena 1709, Schüler P. Martini's zu Bologna, wurde 1765 Domcapell-M. zu Siena, wo er am 29. Jan. 1780 starb. (Zahlreiche Kirchensachen.)

Santarelli, Giuseppe, geb. zu Forli 1710, wurde 1749 als Sopransänger in die päbstl. Capelle aufgenommen und galt für einen vorzüglichen Contrapunktisten. Er starb 1790, und hinterliess auch ein theor. Werk: „Della musica del Santuario etc." (Rom 1764, zweiter Theil 1770) und „Lettere su i compositori per chiesa, a sulla moderna musica sagra."

Santiago, Francisco, um 1590 zu Lissabon geb., ging als Carmelitermönch nach Spanien und starb 1646 als Domcapell-M. zu Sevilla. (Viele gerühmte Kirchenstücke.)

Santini, Fortunato, Abbate, geb. zu Rom den 5. Juli 1778, wurde 1801 Priester und beschäftigte sich mit Vorliebe mit Musik; er suchte alle älteren Compositionen auf und erwarb sich so eine äusserst reichhaltige Bibliothek alter Musikwerke, welche unter andern Werke von 700 italienischen Meistern allein enthält. Er componirte auch, doch nur Kirchenwerke im älteren Styl. Gegenwärtig ist er noch am Leben.

Santini, Geminiano, geb. zu Pesaro, 1754 als Supernumerar in's Collegium der päbstl. Sänger aufgenommen, wird von Baini als ein guter Tonsetzer genannt. Neben einigen Kirchenmusiken schrieb er auch ein als Mscr. im päbstl. Capellarchiv aufbewahrtes didaktisches Werk „Il compositore armonico."

Saratelli, Giuseppe, geb. 1714 zu Padua, wurde 1749 Capell-Meister an der Marcuskirche zu Venedig und Director des Conservatoriums der Mendicanti daselbst. Er starb 1762, verschiedene Kirchencompositionen hinterlassend.

Sarro oder **Sarri**, Domenico, geb. 1688 zu Neapel, war zweiter Musikdirector der kgl. Capelle daselbst und componirte für Kirche und Theater.

Sarti, Giuseppe, geb. zu Farnza am 28. Dec. 1729, studirte die Composition bei P. Martini zu Bologna, und wurde 1756 als Hofcapell-M. und Hofgesanglehrer nach Kopenhagen gerufen, wo er einige Jahre blieb. 1770 übernahm er die Direction des Conservatoriums dell'Ospedaletto zu Venedig; ein Concurs für die Domcapellmeister-Stelle in Mailand gab ihm Gelegenheit, sein Talent für Kirchenmusik zu bewähren: er besiegte alle seine Nebenbuhler, und erhielt die Stelle, in welcher er von 1779 bis 1784 für Kirche und Bühne zugleich arbeitete. In letzterm Jahre folgte er einem Rufe nach Petersburg als Capell-M., wo er von der Kaiserin Katharina II. mit grosser Auszeichnung behandelt und in den Adelsstand erhoben wurde. Alter und Gebrechlichkeit machten ihm ein milderes Klima erwünschlich. 1802 reiste er nach Italien zurück, kam aber nur bis Berlin, wo er am 28. Juli genannten Jahres starb. Er gehörte zu den besten Componisten seiner Zeit, wovon besonders seine vielen Kirchensachen Zeugniss ablegen sollen.

Satz. Diess Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen: 1) versteht man darunter jedes einzelne Glied eines Tonstückes, das an und für sich einen vollständigen Sinn ausdrückt; je nach der Stellung und Bedeutung unterscheidet man Hauptsätze (Themata), und Neben-, Vorder-, Nachsätze, bezüglich ihrer Entwicklung einfache oder erweiterte oder zusammengesetze Sätze; 2) wendet man diess Wort auch auf die Verbindung mehrer solcher ebengenannter Sätze zu einem grössern递ttheile eines Ganzen, ja selbst auf die selbstständigen Hauptabtheilungen eines grösseren Tonwerkes an; 3) nennt man Satz auch die harmonische Ausarbeitung eines Tonstückes und den Gebrauch der manigfachen Kunstformen; so spricht man von einem einfachen (ungekünstelten) und einem kunstreichen Satz, von einem reinen d. i.. den Regeln der Tonkunst völlig entsprechen, und von einem fehlerhaften Satze; nimmt man noch den Begriff von Styl oder Schreibart hinzu, so hat man einen strengen und freien Satz (s. Styl); darum die Ausdrücke: setzen oder in Musiksetzen, Tonsetzer (— componiren, Componist).

Sauveur, Joseph, berühmter Mathematiker und Physiker, geb. den 24. März 1653 zu la Flèche, gest. zu Paris am 9. Juli 1716, legte zur Akustik als Wissenschaft den ersten Grund und gab ihr auch den Namen.

Savetta, Antonio, geb. zu Lodi, war C.-M. an der Incoronata daselbst und gab von 1610—1640 verschiedene Sammlungen von Madrigalen, Messen, Motetten, Psalmen in Druck.

Savioni, Mario, geb. zu Rom um 1615, war Altist der päbstl. Capelle und guter Componist. (Motetten, Rom 1650 und 1660.)

Scacchi, Marco, geb. zu Rom gegen Ende des 16. Jhdts., ein Schüler des Fel. Anerio, ging 1618 als Capell-M. Sigismunds III. nach Warschau; 1648 kehrte er nach Italien zurück und starb zu Galese im Kirchenstaate um 1680 in hohem Alter. (Madrigalen, Messen, Motett u. a. m.)

Scala, der lat. und ital Name für Tonleiter.

Scaletta, Orazio, geb. zu Bergamo in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., starb als Capell-M. an der Kirche S. Antonio in Padua

im J. 1630. In Druck erschienen von ihm Madrigalen und Kirchenstücke, auch 2 didaktische Werke: „Scala di musica per i principanti“ (Mailand 1599) und „Primo scalino della scala di contrapunto“ (Mailand 1622).

Scandelli, Antonio, geb. zu Neapel um 1520, kam 1556 als churfürstl. sächsischer Capell-M. nach Dresden und starb daselbst am 18. Jan. 1580.

Scarlatti, Alessandro, geb. 1659 zu Trapani in Sicilien, scheint seine ersten Studien in Palermo gemacht zu haben, dann ging er nach Rom, wo er unter Carissimi oder doch wenigstens durch tieferes Studium der Werke desselben seine Ausbildung vollendete. Durch geniale Schöpfungen in allen Musikgattungen erhob er sich bald zu einem allgemein bewunderten Tonsetzer, auch zeichnete er sich durch Virtuosität auf dem Clavichord aus. Die Aufführung seiner ersten Oper fand zu Rom im Palaste der Königin Christine von Schweden statt, deren C.-M. er zweifelsohne geworden ist. Nach dem Tode der Königin 1688 blieb er noch einige Zeit in Rom ohne Anstellung und componirte rastlos für die Kirche und Bühne, bis er als Capell-M. an den kgl. Hof nach Neapel berufen wurde. 1703 kehrte er nach Rom zurück, um die Musikleitung an der Hauptkirche S. Maria Maggiore zu übernehmen, anfangs als Beihülfe des alten Foggia, nach dessen Tode 1707 er wirklicher C.-M. wurde. Schon früher hatte auch Cardinal Ottoboni ihn zum Director seiner Capelle bestellt und wahrscheinlich Scarlatti's Erhebung zum Ritter vom goldenen Sporn bewirkt. 1709 verzichtete er auf seine Stelle in Rom und kehrte nach Neapel an die Hofcapelle wieder zurück, wo er zugleich die Oberleitung der drei Conservatorien übernahm. Damit gewann er sowohl auf die Ausbildung der vorzüglichsten Künstler, als auch auf die gesammte Richtung dieser Institute und den Geist der neapolitanischen Schule den wichtigsten Einfluss. Unter seinen Schülern zeichneten sich aus: Logroscino, Durante und Hasse. Wie ausserordentlich thätig nnd wie fruchtbar sein Genie gewesen, ergibt sich aus der Zahl seiner Compositionen, deren bis zum J. 1715 gezählt werden: 106 Opern, mehre Oratorien und sehr viele Kirchencompositionen (aller seiner Messen allein sollen 200 sein). Er starb den 24. Octbr. 1725. — Scarlatti besass ein mächtiges Genie, verband mit der reichsten und kühnsten Phantasie ein weitumfassendes Wissen, die stylistische Reinheit der römischen Schule und eine in unermesslichen Arbeiten gereifte Erfahrung. Seine oft überraschende Modulation verletzt nie das Gehör und selbst die gewagteste Fortschreitung ist niemals stimmwidrig, eine vorzugsweise den Italienern eigene Kunst, weil ihre musikalische Erziehung wesentlich auf der Grundlage der Gesangsbildung beruht. Er war im Opern- nnd Instrumentalsatze dem Neuen zugewandt und selbst Reformator. Im Kirchlichen bekannte er sich unerschütterlich zum Alten und wirkte nächt den römischen Zeitgenossen mit Lotti in Venedig und Fux in Wien am kräftigsten dahin, gegen die schon weit gediehene Verweltlichung und frivole Neuerungssucht des verflossenen Jahrhunderts die ächte Kirchenmusik in Ansehen und Praxis zu erhalten.

Scarlatti, Domenico, Sohn des Vorhergehenden, geb. zu Neapel 1683, war der grösste italien. Clavierspieler seiner Zeit und für den Claviersatz wahrhaft ein Erfinder; von seinen Claviercompositionen besitzt Abb. Santini in Rom allein 349 Sonaten. Gebildet ward er theils von seinem Vater, theils von Gasparini in Rom und Bernardo

Pasquini. Während seines Aufenthaltes in Rom um 1709 machte er sich durch Cantaten und Kirchensachen bekannt, worauf er 1715 Tommaso Baj's Nachfolger als C.-M. bei S. Peter im Vatican wurde, 1719 legte er diese Stelle wieder nieder und nach mehrjährigem Aufenthalte in London und Lissabon kehrte er 1726 wieder nach Neapel zurück. Gestorben ist er als Hofclavierlehrer in Madrid 1757.

Schacht, Theodor Freiherr von, geb. zu Strassburg 1748, studirte die Composition bei Tomelli in Stuttgart und ward 1775 Intendant der Hofmusik und Reisemarschall des Fürsten von Turn und Taxis in Regensburg. 1806 legte er seine Stelle nieder und lebte fortan in Wien; 1825 war er noch am Leben. Er war ein unermüdlich thätiger Mann und seine Compositionen sind fast Legion, er schrieb für Kirche, Bühne und Kammer; Manches davon ist gedruckt, ein grosser Theil befindet sich in der Taxischen Musiksammlung und in Privatbibliotheken.

Schack, Benedict, geb. 1758 zu Mirowitz in Böhmen, betrieb neben seinen wissenschaftlichen Studien auch die Musik fleissig; mehrere Compositionsversuche machten ihn vortheilhaft bekannt. Längere Zeit diente er als Theatersänger. Mit Schikaneder kam er nach Salzburg, dann nach Regensburg, wo er die Composition fleissig übte und nicht blos Operetten u. a., sondern auch einige Kirchenwerke lieferte, 1796 ward er als Hofsänger nach München berufen, 1805 liess er sich pensioniren und starb daselbst den 11. Dec. 1826.

Scheidt oder **Scheid,** Samuel, geb. 1587 zu Halle, daselbst gest. als C.-M. des Administrators Christian Wilhelm, war einer der berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit, gewöhnlich einer der drei berühmten oder grossen S (Schütz, Schein, Scheidt) genannt. Gedruckt erschienen von seinen Werken: Geistliche Gesänge und Concerte, Orgelstücke (darunter besonders „Tabulatura nova", Hamburg 1624) Psalmen u. a.

Schein, Johann Hermann, einer der drei grossen S des 17. Jhdts., geb. den 20. Jan. 1586 zu Grünhain in Sachsen, studirte in Leipzig Theologie und Musik, kam 1615 als herzogl. Capell-M. nach Weimar, 1616 aber nach Leipzig an Seth Calvisius Stelle als Cantor an der Thomasschule; daselbst starb er am 19. Nov. 1630. Gedruckt erschienen von seinen Compositionen viele geistliche und weltliche Gesänge, geistliche Concerte und weltliche Stücke.

Schicht, Johann Gottfried, geb. den 29. Sept. 1753 zu Reichenau bei Zittau, beschäftigte sich schon frühzeitig mit Musik; in Leipzig begann er das juridische Studium, wendete sich aber bald ganz der Tonkunst zu. Längere Zeit diente er als Clavierspieler bei den Gewandhausconcerten in Leipzig und trat 1785 nach Hiller's Abgang in dessen Amt als Director dieser Concerte ein. Nicht blos die praktische Musik war es, welcher er seine Liebe und Kraft zuwendete, auch das Studium der Theorie zog er in ausgedehnter Weise in seinen Bereich, wozu ihm Hiller's Freundschaft die lebendige Anweisung darbot. Anfangs der achtziger Jahre galt er schon für einen gründlichen Contrapunktisten und gediegenen Tonsetzer. 1810 ward er Cantor an der Thomasschule und Musikdirector der beiden leipziger Hauptkirchen und wirkte in diesen Aemtern bis zu seinem Tode, welcher am 16. Febr. 1823 erfolgte. Er hinterliess zahlreiche Compositionen, Oratorien, Cantaten, Psalmen u. a., auch ein theoret. Werk: „Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungsystem" (Leipzig).

Schiedermeier, Joseph Bernhard, gest. als Domorganist zu Linz am 8. Jan. 1840, hat viele Kirchensachen componirt, die in ihrer weltlichen Heiterkeit lange Zeit auf den Kirchenchören ihr Unwesen trieben. Der grösste Theil derselben gehört unter das Unkirchlichste, was je erzeugt worden ist.

Schinn, Georg, geb. zu Sinzing bei Regensburg am 14. Septbr. 1768, ergriff nach vollendeten Universitätsstudien die Musik als Lebensberuf, trat in die Capelle des Fürstbischofs von Eichstädt als Flötist ein und machte dann Compositionsstudien beim dortigen Domcapell-M. Bachschmidt und später bei Mich. Haydn. 1808 trat er in das Münchner Hoforchester und blieb hier bis zu seinem Tode, den 18. Febr. 1833. Von seinen Kirchencompositionen waren mehrere weiter bekannt und geschätzt.

Schlecht, Raimund, geb. den 11. März 1811 zu Eichstädt, besuchte daselbst die 4 niedern Lateinklassen, absolvirte das Gymnasium und nachdem er 4 Jahre am Lyceum zu Regensburg studirt hatte, ward er in's Clericalseminar zu Eichstädt aufgenommen, woselbst er am 28. Aug. 1834 zum Priester geweiht wurde. Nachdem er einige Zeit in Hollfeld als Hilfspriester gearbeitet hatte, trat er den 30. Jan. 1836 als Präfect und erster Lehrer in's kgl. Schullehrerseminar in Eichstädt ein, 1838 d. 13. Nov. ward er zum Inspector und Vorstand dieses Instituts ernannt. Von Jugend an der Musik ergeben eröffnete ihm seine Stellung in einer Schullehrerbildungsanstalt einen bedeutenden Wirkungskreis, und als gründlicher Musiker, theoretisch und praktisch gebildet, suchte er seine Zöglinge auf eine höhere Stufe des mit ihrem künftigen Berufe so eng verbundenen Musikbetriebes zu heben. Zu diesem Zwecke veranstaltete er die Herausgabe mehrerer guter Werke: „Offic. in Nativ. D. N. J. Ch. et Hebdomadae Sctae“ mit übersetzten deutschen Rubriken (Nördlingen 1844, 2. Aufl. 1850) und „Vesperae Breviarii Rom.“ (ebenda 1852); eine „Auswahl deutscher Kirchengesänge alter und neuer Zeit,“ harmonisirt und mit Bemerken versehen (Nördlingen 1848, 1849) 3 Hefte; Gradualia et Offertoria de Comm. Sanct.“ (ebenda 1853). Ausserdem schrieb er noch viele gediegene Artikel in musikalische und pädagogische Zeitschriften.

Schlett, Joseph, geb. im Juni 1763 zu Wasserburg am Inn, studirte einige Zeit Jurisprudenz, sah sich aber wegen unzureichender Mittel genöthiget, in München eine musikal. Anstellung zu suchen. 1794 ward er Organist und Musiklehrer am Seminar, später Professor an der Ritterakademie. Immer war er der Musik mit Liebe zugethan und hatte durch einige Kirchencompositionen sich einen guten Namen gemacht. Gestorben ist er am 26. Dec. 1836.

Schlier, Johann, geb. den 22. Oct. 1792 zu Salzburg, erhielt von Mich. Haydn den ersten Unterricht im Generalbass; 1813 betrat er die militärische Laufbahn, nahm 1825 seinen Abschied und lebte fortan in Salzbung der Tonkunst. Es sind von ihm mehrere Kirchencompositionen bekannt geworden.

Schlüssel sind die an den Anfang des Liniensystems gestellten Zeichen, welche darauf einen bestimmten Ton andeuten, von welchem aus alle übrigen in dasselbe verzeichneten Noten und Töne bestimmt werden können. Die ersten Spuren der Notenschlüssel reichen in's 10. Jhdt. zurück; Hucbald setzte an die Spitze seiner Linien die Buchstaben der auf ihnen liegenden Töne; Guido gebraucht blos mehr zwei Buchstaben für seine 4 Linien, nämlich C und F, gerade die wichtigsten,

da diese Töne es sind, unterhalb denen ein Halbton zu stehen kommt; neben diesen zweien schrieb man oft auch noch g und dd als clavis signatae voran. (Mit dem Namen „Claves" benannte man jeden der Töne in den Octavenreihen; diejenigen aber, welche auf dem Liniensystem eigens bezeichnet wurden, hiessen Claves signatae.) Durch die Notenschreiber bildeten sich diese Buchstaben nach und nach in die jetzt gebräuchlichen der Schlüssel um, wobei die Schlüssel der Choralnotenschrift die ersten Uebergangsformen bilden. Gegenwärtig sind 3 Schlüssel in Gebrauch: 1) Der C-Schlüssel

, oder

welcher die Linie für das einfache c bedeutet. Als Discantschlüssel wird er auf die erste, als Altschlüssel auf die dritte, als Tenorschlüssel auf die vierte Linie gesetzt. Ehedem wendete man ihn auch auf der zweiten Linie für Mezzosopran an; 2) der F-Schlüssel

welcher den Sitz des kleinen f bezeichnet und auf der vierten Linie steht; in älterer Musik findet man ihn für Baryton auf der dritten, für sehr tiefen Bass selbst auf der fünften Linie stehend; 3) der G-Schlüssel

welcher den Sitz des eingestrichenen g bestimmt, früher für hohe Discantstimmen, jetzt regelmässig für die Violinstimmen, desshalb auch Violinschlüssel benannt, gebraucht wird. Für sehr hohe Stimmen wurde er ehemals, besonders von den Franzosen, auf der ersten Linie angewendet und darnach ist er auch unter dem Namen französischer Violinschlüssel bekannt. Die jetzt gebräuchlichen Schlüssel, als Sopran-, Alt-, Tenor-, Violin- und Bassschlüssel, sind für das Tonreich aller Stimmen ausreichend und man bedient sich der übrigen z. B. für Mezzostimmen, nicht mehr. Dagegen hat man in neuerer Zeit den C-Schlüssel ausser Gebrauch zu setzen und für Sopran, Alt und Tenor den Violinschlüssel in Uebung zu bringen gesucht, was aber durchaus nicht gut zu heissen ist; jeder unserer Schlüssel ist unentbehrlich, und wenn auch für Discant der Violinschlüssel zulässiger ist, so ist es doch keineswegs beim Alt und Tenor der Fall, deren Stimmumfang weder der Violin- noch Bassschlüssel hinreichend angemessen ist. Verwirrender ist eine solche Vereinfachung der Stimmschlüssel noch bei den Partituren; bei blossen Vocalsachen sollten doch stets die gehörigen Schlüssel angewendet werden, die Schwierigkeit des Notenlesens kann nie als Grund einer Alterirung angenommen werden.

Schmid, Franz Xaver, Chorregent in Ingolstadt, lieferte viele grössere und kleinere Kirchenmusiken (bei Böhm in Augsburg in Druck erschienen), welche für Landchöre zumeist geschrieben, grossentheils von sehr geringem Werthe sind.

Schmitt, Johann Michael, aus Prag gebürtig, war eine Zeit lang Domcapellmeister in Augsburg und erhielt 1742 einen Ruf als C.-M. nach Mainz, wo er gegen 1780 starb. Von seinen vielen Kirchencompositionen ist nichts gedruckt.

Schnabel, Joseph Ignaz, geb. am 24. Mai 1767 zu Naumburg in Schlesien, übernahm nach absolvirtem Gymnasium zu Breslau eine Schulstelle im Dorfe Paritz bei Naumburg und begann hier die Composition zu üben. 1797 hatte er das Glück, in Breslau als Organist an St. Clara und Violinist auf dem Chore der St. Vincenzkirche angestellt zu werden. Einflussreich für seine künstlerische Fortbildung war sein freundschaftliches Verhältniss mit dem Musikdirector Förster und schon 1789 trat er mit drei Messen hervor, welche ihm die öffentliche Aufmerksamkeit erwarben. 1805 wurde er zum Domcapellmeister in Breslau ernannt und 1812 erhielt er die Stelle als Universitätsmusikdirector und Musiklehrer am kathol. Seminar. Unermüdlich und wohlthätig wirckte er in diesen Aemtern bis zu seinem Tode, am 16. Juni 1831. Ausser einigen Compositionen für Blasinstrumente, einigen Cantaten und Liedern hat er eine sehr grosse Zahl von Kirchensachen herausgegeben, von welchen viele noch jetzt geschätzt werden. Wir finden vorzüglich in seinen Messen den Ausdruck einer ernsteren, erhabneren, den heiligen Handlungen angemessneren Stimmung, als diess in den meisten Kirchenmusiken der Fall ist; er macht nicht künstliche Musik um ihrer selbst willen, er componirt mehr im katholischen Bewusstsein und mit Rücksichtnahme auf den kirchlichen Charakter. Um dessentwillen werden manche seiner Compositionen billig auf den kath. Kirchenchören noch auf lange hin geduldet werden dürfen, obwohl damit nicht manchen Mängeln das Wort gesprochen wird.

Schneider, Franz, geb. 1737 zu Pulkau in Unteröstreich, kam auf Albrechtsberger's Empfehlung als zweiter Organist ins Kloster Mölk. Unter dieses Meisters Leitung bildete er sich in der Composition noch weiter aus, wurde später dessen Nachfolger als erster Organist und nachgehends auch zum Schuldirector ernannt. Bei der Verlegung des Gymnasiums von Mölk nach St. Pölten, zog er auch dahin, versah nebenbei noch das Amt eines Chordirigenten und starb am 15. Febr. 1812. Er wird als ein grosser Meister auf der Orgel und als höchst gründlicher Tonsetzer gerühmt. Von seinen unzähligen Kirchensachen ist nichts durch Druck veröffentlicht worden.

Schneider, Friedrich, der berühmte Tonsetzer, war geb. am 3. Jan. 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau. Sein Vater unterrichtete ihn gründlich in der Musik und mit 8 Jahren vermochte er diesen im Orgelspiel und Unterrichtgeben zu unterstützen. Im 9. Jahre machte er die ersten Compositionsversuche. Nachdem er die wissenschaftliche Studienlaufbahn auf den Wunsch seines Vaters durchgemacht hatte, wobei er auf der Universität Leipzig durch die Bekanntschaft mit Rochlitz, Schicht u. a. sehr viel für die Musikbildung gewann, widmete er sich ausschliesslich der Tonkunst. Von 1806 an bekleidete er die Stelle eines Gesanglehrers, dann eines Organisten und später die Stelle eines Musikdirectors bei einer Schauspielergesellschaft, bis er 1813 Organist an der Thomaskirche in Leipzig wurde. Daselbst componirte er mehrere Vocalmessen und begann auch in der Composition für Männerquartett Gutes zu leisten. 1819 vollendete er sein berühmtes, seinen grossen Ruf begründendes Oratorium „Das Weltgericht,“ welches unzählige Aufführungen erlebte und auch die allgemeinste Anerkennung verdiente. 1821 berief ihn der Herzog von Dessau als C.-M. und Organist an der Schlosskirche nach Dessau. Daselbst gründete er 1831 ein Musikinstitut, welches einen grossen Ruf erlangte. Unermüdet war er im Schaffen, Wirken und Lehren und keinen tüchtigeren Diri-

genten kannte man als ihn. Ausser mehreren didaktischen Schriften erschienen 105 Werke: Oratorien („Das Weltgericht,“ „Die Sündfluth,“ „Das verlorene Paradies,“ „Christus, das Kind“ u. a.), 2 Messen, Psalmen u. dgl. im Druck, unzählige verbliehen im Mscr. Ueberall ward der würdige Meister geehrt und ausgezeichnet durch Orden und Doctordiplome. Sein Leben endete am 23. Nov. 1853.

Schneider, Ludwig, geb. den 15. Aug. 1806 zu Rüdesheim, gest. als Pfarrer zu Eibingen am 23. Jan. 1864, setzte, nachdem er in früheren Jahren der modernen Kirchenmusik leidenschaftlich ergeben war, seit 1849 alle seine Kraft daran, den gregorianischen Gesang in möglichster Reinheit mit entsprechender Orgelbegleitung zu rehabilitiren. Welch tüchtiger Contrapunktist er war, beweisen seine 2—8stimmigen Compositionen, die er vor 1849 über bekannte lateinische Kirchenlieder contrapunktisch arbeitete und in seiner Kirche aufführte. Seine Grundsätze über Choral und seine Harmonisirung finden sich in dem 1866 von Fr. J. Mayer und Erwin Schneider herausgegebenen „Gregorianische Choralgesänge etc., harmonisirt von Ludwig Schneider“ (Frankfurt, Hammacher).

Schnyder von Wartensee, Xaver, geb. zu Luzern am 18. April 1786, aus einem der ersten Patriziergeschlechte, übte sich in seiner Jugend viel in der Musik, machte auch Compositionsversuche ohne weitere Anleitung, erst 1810, da er sich der Musik ganz schenken konnte, begann er Harmonielehre und Composition zu studiren, zuerst in Zürich, dann in Wien. 1816 wurde er als Lehrer in Pestalozzi's Erziehungsanstalt zu Yverdun angestellt. Im folgenden Jahre ging er nach Frankfurt a. M., wo er bis zu seinem Tode, den 27. August 1868, mit Unterricht in der Tonsetzkunst, mit Componiren und Schriftstellerei sich beschäftigte. Er zählt zu den bedeutendsten Contrapunktisten unserer Zeit.

Schott, Caspar, geb. 1608 zu Königshofen bei Würzburg, trat frühzeitig in den Jesuitenorden. Er wanderte dann nach Sicilien, wo er seine Studien vollendete und hierauf mehrere Jahre Theologie und Mathematik docirte. Nach Rom berufen trat er in innigste Freundschaft mit Ath. Kircher, dem er viele Belehrung, namentlich auch in musikal. Dingen verdankte. Nach 30jähriger Abwesenheit kam er wieder nach Würzburg, wo er seine Schriften zur Herausgabe vorbereitete, und am 22. Mai 1666 starb. Seinen „Cursus mathematicus“ in 28 Bücher getheilt, begann er 1661 herauszugeben; das 25. Buch „Organum mathematicum“ betitelt erschien erst 1668 zu Würzburg. Darin handelt er von der Musik, ihrer Eintheilung, ihren Systemen, Geschlechtern, von der Melopoie oder Melodiebildung und der praktischen Behandlung des Contrapunktes. In seiner „Mechanica hydraulico-pneumatica“ (Würzburg 1657) gibt er Anleitung zur Verfertigung von musikalischen Automaten.

Schrems, Joseph, geb. den 5. Oct. 1815 zu Warmensteinach in der Oberpfalz, machte seine Studien im Seminar zu Amberg, wo er sich als Violinspieler auszeichnete, ward am 5. Oct. 1838 zum Priester geweiht und 1840 zum Domcapellmeister und Inspector der Domprähende in Regensburg ernannt. Er hob als ausgezeichneter Dirigent die Dommusik zu einem hohen Grade der Vollkommenheit, das grösste Verdienst aber erwarb er sich als Restaurator der älteren Kirchenmusik auf dem Domchore und reiht sich würdig den zwei grossen Restauratoren, Dr. Proske und J. G. Mettenleiter, an. Er ist unstreitig einer

der tüchtigsten Capellmeister, die je an dem Dome zu Regensburg gewirkt haben. Das Musikalien-Archiv dieses Chores ist durch ihn ganz umgestaltet, sozusagen neugeschaffen worden, und zwar in einem Reichthume, der in Erstaunen setzt. Kaum ist in einer Cathedrale von Frankreich, Italien und Deutschland für das ganze kirchliche Jahr eine solche Fülle des gediegensten musikalischen Materials zum praktischen Gebrauche aufgehäuft, wie das hier durch die unermüdliche Thätigkeit dieses strebsamen Mannes der Fall ist. Hiezu bietet ihm freilich auch die Proske'sche Bibliothek eine unerschöpfliche Fundgrube. Sein Wirken bleibt aber nicht auf den engen Kreis der Stadt Regensburg eingeschränkt, seine Schüler machen die bei ihm gewonnenen Kenntnisse und Erfahrungen auch in weiter Ferne nutzbar.

Schubert, Franz, der berühmte Liedercomponist, war geb. den 31. Jan. 1797 zu Wien, und schon im Knabenalter trat sein Musiktalent auffällig hervor. Nachdem er im k. k. Convicte zu Wien einige Jahre studirt hatte, leistete er seinem Vater (in der Vorstadt Himmelpfortgrund) 5 Jahre lang Schulgehilfendienste, immer nebenbei fleissig der Musik obliegend. 1814 gab er seine erste grosse Messe heraus, welche einiges Aufsehen erregte. Als Sing- und Claviermeister des Grafen J. Esterhazy verblieb er, einige kleine Ausflüge abgerechnet, nun immer in Wien bis zu seinem Tode, welcher schon am 19. November 1828 erfolgte. Er war eine der reichsten musikalischen Naturen, voll Originalität in seinen Gedanken, unerschöpflich in der Erpfindung; ob dieser Unerschöpflichkeit und diesem Schaffensdrang vernachlässigt er nur zu oft die Feile seiner Werke und die nothwendige Architektonik. Zumeist tritt er in seinem musikal. Wesen in die Fussstapfen Haydn's, aber es regen sich in seinen Werken auch schon Keime der sog. Zukunftsmusik. Ausser seinen vortrefflichen Liedern und Kammermusikwerken sind auch Kirchenmusiken bekannt, unter diesen 5 grössere Messen.

Schubiger, P. Anselm, geb. den 5. März 1815 zu Uznach, Cant. St. Gallen, kam als fertiger Clavierspieler und Altsänger in die Klosterschule nach Einsiedeln, in der Syntax machte er sich schon ohne weitere Anleitung an die Composition allerlei kleiner Stücke; diese und alle Werke seiner früheren Jahre hatten den Charakter des Gefälligen, Galanten, Melodischen, wozu besonders die italienischen, damals in Einsiedeln beliebten Kirchenmusiken beitrugen. Vorerst hatte er an Werktagen die Orgel zu spielen, 1835 zum Priester geweiht wurde er als Professor einer Gymnasialklasse verwendet, worauf er die Musikdirection übernahm. Nun componirte er viel, besonders Messen mit Orgelbegleitung u. dgl., auch einige Schultheater (Singspiele). Treffliche Musiker, welche unter den Conventualen sich befanden, halfen seine Musikbildung zu vollenden. Zu gleicher Zeit, als die Marienlieder von Görres und ihre Bearbeitung von Aiblinger erschienen, hatte auch Schubiger eine Reihe solcher Lieder geschrieben, „Marienrosen“ betitelt, bereits in 10. Auflage erschienen und in's Französische übertragen und nachgedruckt. Bald erschienen zwei andere Sammlungen frommer Kirchenlieder: „Laudate Dominum“ und „Das Lob Gottes im Munde der Unschuld,“ nachdem er früher schon ein Heft mit 6 Antiphonen vom hl. Sakramente für 4 Singstimmen veröffentlicht hatte. Inzwischen wandte sich Schubiger immer mehr von der Composition und der neueren Musik ab und zu ernstem Studium der älteren Musik hin, wozu ihm die handschriftlichen Schätze der Klosterbibliothek und

später auch andere Schweizerklöster wichtigen und bis jetzt wenig benützten Stoff lieferten. Die Herausgabe des berühmten ältesten Antiphonars von St. Gallen durch P. Lambilotte und die Ansichten desselben über diess Werk veranlassten ihn, neue Untersuchungen darüber anzustellen, deren Resultat die Unächtheit des als eine wahre Abschrift des gregor. Antiphonars behaupteten Schriftstückes ergaben. Er veröffentlichte solches in der zu Paris erschienenen „Revue“ des Th. Nisard und erregte dadurch einen wahren Sturm gegen sich, zumal man in einigen Diöcesen Frankreichs schon angefangen hatte, die Choralbücher nach Lambillotte's Grundsätzen neu aufzulegen. Er schrieb noch mehrere Artikel in französische und deutsche Musikblätter, von denen besonders ein Aufsatz über einen Musiker des 12. Jhdts., Wipo mit Namen, welchen er als den Verfasser der Ostersequenz „Victimae paschali“ entdeckte, ihm bei französischen Musikautoritäten gerechte Anerkennung verschaffte. Unterdessen setzte er seine Arbeit an einem grossen Werke über die Neumen fort, fand aber keinen Verleger für dasselbe. Endlich übernahm Benzinger in Einsiedeln die Herausgabe wenigstens eines Theiles desselben, welcher die von Romanus gestiftete „Sängerschule in St. Gallen uud ihre Geschichte vom 8. bis 12. Jhdt.“ behandelt. Das werthvolle Buch erschien unter diesem Titel i. J. 1858. Gegenwärtig wird es in die französische Sprache übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Th. Nisard in der „Revue musicale“ mitgetheilt.

Schürer, Adam, einer der besseren Kirchencompositeure des vorigen Jhdts., war in der churfürstlichen Capelle zu Dresden angestellt und starb 1780 in hohem Alter.

Schütz, Heinrich, (Sagittarius) war geb. zu Köstritz im Voigtlande am 5. Oct. 1585, studirte anfänglich nach dem Willen seiner Eltern Jurisprudenz, 1609 aber ging er, veranlasst und unterstützt von dem Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, in dessen Capelle er Sopransänger gewesen, nach Venedig, um bei dem berühmten Meister Joh. Gabrieli in der Musik sich auszubilden. Erst 1612 kehrte er wieder nach Kassel zurück und wurde bald darauf vom Churfürsten von Sachsen nach Dresden berufen, in dessen Dienste er als Capelldirector 1615 eintrat. Diese Capelle regenerirte er vollständig und hob sie zu einer damals bewunderten Höhe. Ausser einigen Reisen verblieb er in Kassel bis zu seinem Tode den 6. Nov. 1672. Von seinen Werken sind viele im Druck erschienen, so: 5st. Madrigale, Oratorien, Motetten, Psalmen Davids, Symphoniae sacrae, 3 Theile u. a. m. Rochlitz sagt von ihm: „Das Vorzüglichste, was seine und die frühere Zeit hervorgebracht, hatte er sich zu eigen gemacht; aber er gab keinem Einzelnen sich hin, und erhielt seinen Geist und Geschmack frei.... Er gehörte zu den originellsten und selbstständigsten Meistern Deutschlands während des 17. Jhdts. und ist als einer der entschiedensten Repräsentanten damaliger deutscher Musik anzusehen.“ Er zählte zu den drei grossen S (Schütz, Schein, Scheidt).

Schule bezeichnet 1) auch in der Musik eine Pflanzstätte der Bildung junger Talente, — eine Musikbildungsanstalt; 2) soviel wie Lehrbuch oder theoretische Anweisung, wornach oder woraus sich jene Bildung, in welcher Beziehung und nach welcher Seite hin immer, erwerben lässt, — die Franzosen nennen sie „méthode.“ 3) Bezeichnet man mit diesem Worte — wie in andern Künsten — auch wohl einen Kreis von Männern, welche durch Ansichten oder Methode eines ori-

ginellen Lehrers und Meisters, welchem sie in ihren Werken gefolgt sind, oder durch Nationalität einen gemeinschaftlichen Charakter angenommen haben, und redet z. B. von einer Römischen, Venetianischen, Wiener, etc. Schule; 4) gebraucht man es auch in dem Sinne von Styl, Schreibart, Manier, und redet so von einer klassischen, modernen, deutschen, französischen, niederländischen u. dgl. Schule, je nachdem ihre äussern und innern Merkmale charakterisch von einander abweichen; auch kann in diesem Sinne ein einzelner grosser Künstler schon eine eigene Schule beschreiben, und man spricht z. B. von einer Mendelsohn'schen, Mozart'schen Schule. — Hieraus erklären sich auch die Ausdrücke: „wohlgeschult sein," Schule haben," d. h. die Tonkunst oder einen Zweig derselben z. B. das Spiel eines Instrumentes methodisch, nach den besten Regeln der Kunst gelernt und eingeübt haben; eine gute Schule, d. h. ein guter methodischer Bildungsgang, die Entwicklung des Talentes nach den Regeln und bewährten, allgemein gültigen Gesetzen der Kunst ist jedem nothwendig, der auf den Namen eines Künstlers im wahren Sinne des Wortes Anspruch machen, und der auch wirkliche Kunstwerke schaffen will; das Genie selbst kann die Schnle nicht entbehren, jeder Künstler muss sich heranbilden entweder an der Hand eines Lehrers oder als Autodidakt an der Hand der theoretischen Werke oder der praktischen Werke anerkennter Meister. Ohne durch die Schule erlangte technische und Formgewandtheit werden auch die originellsten Gedanken eines Genie's eben durch formale Mängel in ihrem Werthe beeinträchtigt; alle grossen Meister, auch die bahnbrechenden, haben vorher eine tüchtige „Schule" durchgemacht. — Eigentliche Musikschulen, öffentliche Musiklehranstalten reichen in's hohe Alterthum hinauf (s. „Singschulen"). Eine der ersten Schulen (in der christlichen Zeitrechnung) war die vom hl. Gregor zu Rom gegründete kirchl. Gesangschule, nach deren Muster und dann auf Anordnung Carl d. Gr. sich zahlreiche Schulen in Italien, Frankreich, Deutschland u. dgl. bildeten. Bei der Entwicklung der Harmonie sehen wir die Tonmeister Schulen und Lehrstühle der Musik eröffnen, so in den Niederlanden, in Venedig Goudimel, in Rom Willaert, Nanini, in Neapel Leo, Durante und Gaetano; dergleichen finden wir in mehreren Städten Italiens unter dem Namen „Conservatorien," welchen die Neuzeit für ihre Musikinstitute beibehalten hat, auch Akademien nannte man sie. Nach der Styleigenthümlichkeit kennt man im 15., 16. und 17. Jhdt. die venetianische Schule, deren charakterisches Wesen in der Vielstimmigkeit nnd Grossartigkeit des Satzes, die römische Schule, welche durch Strenge der Form und Wohlklang der Harmonie, die neapolitanische Schule, welche durch Glanz und melodischen Wohllaut gekennzeichnet ist; die ältere wiener Schule, welche an Haydn und Mozart angelehnt, letztern aber häufig über erstern vergiesst, tüchtige Formkenntnisse und würdigen Ideenausdruck aufweist u. a. Einer Schule angehören soll nicht dahin verstanden werden, dass ein Tonsetzer blos mit den leeren äusseren Formen und Manieren eines grossen Meisters ohne tieferes Eingehen und Hineinleben in dessen Geist nnd innere Styleigenthümlichkeit, sich zufrieden gibt.

Schuster, Joseph, geb. zu Dresden am 11. Aug. 1748, machte mehrere Reisen nach Italien, um in der Musik höhere Vervollkommnung zn erlangen, und wurde 1787 zum Hofcapellmeister in Dresden ernannt, wo er auch am 24. Juli 1824 starb. Er componirte Vieles

für Bühne und Kirche, aber Alles ohne tiefern Gehalt in leichtem gefälligen Styl.

Schwarz, Basilius, geb. den 28. Dec. 1777 zu Söflingen bei Ulm, trat 18 Jahre alt in das Franziscanerkloster zu Augsburg, wo er sich besonders im Orgelspiel ausbildete. Nach der Säcularisation der bayr. Klöster 1803 ging er zu seinem Bruder in's Franziscanerkloster nach Salzburg, wo er mit diesem abwechselnd den Organisten- und Chorregentendienst neben der Seelsorge versah. Von 1802—1815 Prediger an der Hofkirche zu Salzburg, kehrte er 1820 wieder nach Bayern zurück, war einige Zeit Caplan und wurde 1854 zum zweiten Inspector des neuerrichteten Schullehrerseminars zu Dillingen ernannt, wo er neben andern Lehrfächern auch Unterricht im Generalbass ertheilte. 1830 wurde er quiescirt, sammelte aber gleichwohl noch für die Seminarsbibliothek gediegene Musikalien. 14 Jahre stand er darauf der Caplanei am Damenstifte in München vor, bis er 1844 sich in gänzliche Ruhe begab und nur für sich lebte. Er starb am 15. Oct. 1863. An Werken von ihm sind bekannt geworden: „Unterricht im Choralgesang und Generalbass“ (Augsburg, Böhm); „Ueber Anwendung der Accorde, Uebergänge, Materialien zum Präludiren;“ 2 lat. Vespern; Mess- und andere Lieder; 56 grosse vierstimmige Chöre; zweist. Gesangsübungen; 6 vier- und 2 zweist. Requiem; 8 vierst. Gradualien u. a. In 3 zweist. Messen führt er die nach seiner Meinung glückliche Neuerung ein, zwischen die Worte Kyrie eleison, und die andern Messtexte Stücke aus dem Stufengebete, Pater noster etc. einzuflechten.

Schwarzkopf, Theodor, war seit 1697 Capellm. in Stuttgart und starb in den zwanziger Jahren des vorigen Jhdts. Im Druck erschien von ihm eine Sammlung 4st. Messen, Psalmen etc. mit Instrumentalbegleitnng und eine andere Sammlung 1—6st. Psalmen.

Schweitzer, Johann, geb. den 19. März 1831 zu Walldürn am Odenwalde, genoss schon frühzeitig guten Musikunterricht, welcher während seiner Studienjahre zu Mannheim durch den Einfluss seines Oheims, eines Hofmusikers am dortigen Theater, sehr gefördert wurde. Dem Studium der Theologie sich widmend, liess er die Musik keineswegs bei Seite, sondern war sehr thätig durch Gründung von Musikvereinen, Veranstaltung musikalischer Prodnktionen und Composition verschiedener Sachen, als Alumnus schrieb er für's erzbischöfl. Convict in Freiburg Messen, Motetten u. dgl. In Ansehung seiner musikal. Tüchtigkeit wurde er nach der Priesterweihe 1855 sogleich als Cooperator an die Metropolitankirche berufen mit der Verpflichtung, dem Domcapell-M. Lumpp hilfreich zur Seite zu stehen. 1857 begab Sch. sich nach München, um im Contrapunkt und Orgelspiel weitere Studien zu machen; insbesondere fand er dort an dem k. Conservator Jul. Maier einen trefflichen Lehrer und Rathgeber, welcher ihm die Schätze der k. Bibliothek erschloss und ihn in die Meisterwerke der Alten einführte. Zu gleichem Zwecke ging er 1859 nach Paris, wo er neben Contrapunkt und Fuge auch den Choral studirte. 1860 ward er nach seiner Rückkehr zum erzbisch. Orgelbauinspector ernannt. Neben dem 1866 von ihm begründeten grossartigen Musikvereine eröffnete er 1868 eine kirchliche Musikschule zur Heranbildung von Organisten und Chordirigenten. Von seinen Compusitionen ist nur sehr wenig in Druck erschienen, so z. B. 6 deutsche Singmessen, einzelne Stücke in musikalischen Zeitschriften u. dgl. Obwohl er der höheren Composition vollständig Meister ist, glaubte er doch, mit leichtausführbaren

Werken besonders die Landkirchen berücksichtigen, an das Vorhandene anknüpfen und so allmälig zum Bessern überleiten zu sollen.

Sechter, Simon, geb. am 11. Oct. 1788 zu Friedberg in Böhmen, widmete sich anfangs dem Schulfache, von 1804 an, in welchem Jahre er nach Wien kam, ausschiesslich der Musik. Bei seiner Vorliebe für den strengen Satz betrieb er emsig das Studium der Werke Händels, Bach's, Mozarts u. a. und pflegte fleissig den Contrapunkt. 1811 erhielt er die Stelle eines Musiklehrers am k. k. Blindeninstitute und brachte es in der contrapunktischen Schreibart so weit, dass es wenige ihm gleich thun konnten. Die Bekanntschaft mit Abbé Stadler verschaffte ihm die Beförderung zum zweiten und 1825 schon zum ersten Hoforganisten. Von jetzt an widmete Sechter seine freien Stunden dem Unterrichte im Generalbass und Contrapunkte nach seiner eigenthümlichen Methode, welche er unablässig zu vervollkommnen strebte, und blieb nebenbei fortwähren dim Componiren thätig. Sein arbeitsames Leben schloss er am 10. Sept. 1867, den Ruhm eines grossen Contrapunktisen hinterlassend. Von seinen zahlreichen Werken (worunter neben weltlichen Compositionen auch viele Kirchenstücke z. B. Messen, Requiem, Gradualien u. s. w.) erschienen 80 Nummern in Druck, welche genugsam seine hohe Compositionsfertigkeit bekunden; aber unvergänglich macht seinen Namen sein grosses theoretisches Werk: „Die Grundsätze der musikalischen Composition“ (3 Bde. Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1853. 1854), über dessen Vorzüglichkeit nur eine Stimme ist. Sein System, das er darin ausführt, ist von einer Einfachheit, Klarheit und Consequenz, die ihres Gleichen sucht. Auch Marpurg's Abhandlung von der Fuge arbeitete er um und vermehrte sie.

Secondo ital. — zweiter, seconda — zweite, (lat. secundus, secunda), immer ein Gegensatz zu primo, prima.

Secunde, ein dissonirendes Intervall von 2 Stufen, welches in der praktischen Musik dreifach vorkömmt: als klein, gross und übermässig. Die kleine Secunde ist das kleinste Intervall, der sogen. grosse halbe Ton (e-f, h-c), im Verhältniss von 15:16. Die grosse Secunde, der sog. ganze Ton, besteht aus einem kleinen und einem grossen halben Tone (c-d, d-e); doch hat nicht jede grosse Secunde gleiches Verhältniss, wegen der Temperatur ergeben sich grosse ganze Töne von 8:9 und kleine ganze Töne von 8:9. Die übermässige Secunde enthält einen ganzen Ton und einen kleinen halben (f-gis) und hat 64:75. — Wo die Secunde im Zusammenklang (Accord) erscheint, ist nicht sie selbst, sondern der Grundton, das eigentliche dissonirende Ende des Intervalls, dieser löst sich darum regelmässig eine Stufe abwärts auf. Dadurch unterscheidet sie sich auch von der None, welche als eigentlich dissonirendes oberes Ende des Intervalles der Vorbereitung und Auflösung unterliegt.

Seeger, Joseph, geb. 1716 zu Bzevin bei Melnik in Böhmen, kam zum Studium nach Prag, wo seine schöne Stimme und seine musikalischen Anlagen den Organisten Cernohorsky bestimmten, ihm unentgeltlich Unterricht im Orgelspiel und in der Tonsetzkunst zu geben. Er wurde später an mehreren Kirchen Prags als Organist angestellt; Kaiser Joseph II. wollte ihm eine gleiche Stelle in Wien geben, aber das Decret traf Seeger nicht mehr am Leben, er war am 22. April 1782 gestorben. Nicht blos als Orgelspieler genoss er einen bedeutenden Ruf, sondern auch als Contrapunktist und Lehrer der Theorie;

bedeutende Künstler zählen unter seine Schüler. Von seinen vielen Werken — Kirchensachen aller Art und Orgelstücke — blieben mit ein paar Ausnahmen alle im Mscr.

Segno, (ital.) — das Zeichen; d'al segno — vom Zeichen an.

Segue, oder **siegue,** (ital.) — es folgt; steht oft am Ende einer Notenseite, um anzudeuten, was auf der nächsten Seite folgt z. B. „segue Allegro," — „es folgt das Allegro."

Sehling, Joseph Anton, geb. um 1680 zu Teising in Böhmen, studirte in Prag, und starb daselbst als Sänger und Componist beim Grafen Morzin und als Musikdirector an einigen Kirchen am 19. Sept. 1756. Seine Kirchensachen waren einst geschätzt.

Seixas, Jose Antonio Carlos, geb. 1704 zu Coimbra und gest. 1742 zu Lissabon als Organist, hinterliess im Mscr. 4- und 8-st. Messen, ein 4-chöriges Te Deum, mehrstimmige Motetten und Orgelstücke.

Semi, — lat. semis, halb — kommt in der Musik bei Zusammensetzungen vor, z. B. semibrevis, jene Notengattung, welche unter der Brevis steht und in dieser zwei oder dreimal, je nach Imperfection oder Perfection, enthalten angenommen ward; semitonium, Halbton; semiditonus, kleine Terz, semidiapente, falsche Quint; subsemitonium modi, der Unterhalbton einer Tonart oder die grosse Sepime.

Semitonium, der halbe Ton ist in der temperirten Scala die Hälfte des ganzen Tons, nicht aber in der mathematischen Klangrechnung. Schon die Alten unterschieden einen grossen halben Ton (8 : 9), semit. majus, auch Apotome genannt, und einen kleinen halben Ton (9 : 10), s. minus, den sie Diesis nannten; zwei grosse halbe Töne geben nach reinem Verhältniss mehr als einen ganzen Ton, zwei kleine halbe Töne aber weniger; ein grosser und ein kleiner halber Ton geben miteinander einen ganzen Ton, (9 Kommata, ein grosser halber Ton hat deren 5, ein kleiner halber Ton 4). In der praktischen Musik werden die durch Erhöhung oder Erniedrigung derselben Stufe gewonnenen, also abgeleiteten oder chromatischen Halbtöne als kleine, die zwischen zwei verschiedenen Stufen sich ergebenden ungleichnamigen oder diatonischen als grosse halbe Töne bezeichnet.

Senfl, Ludwig, einer der grössten Tonmeister des 16. Jhdts., geb. zu Basel 1492 oder 1493, erhielt in der kaiserl. Capelle, in der er als Sopranist diente, von Heinrich Isaac Unterricht im Contrapunkt und folgte seinem Lehrer im Amte nach. Nach des Kaisers Max I. Tode (1519) trat er in die Dienste des Herzogs Wilhelm von Bayern als Capellmeister, als welcher er um 1555 starb. In vielen Sammelwerken seiner Zeit finden sich Arbeiten von ihm; ausserdem erschienen von ihm: „Quinque salutationes D. N. J. Ch." (Motetten, Nürnberg, 1526); Magnificat octo tonorum 4 voc. (1537), Odae Horatii, 8 voc. (1557); „Varia carminum genera" (Nürnberg, 1534). In der münchner Hofbibliothek befindet sich ein Manuscript mit dem Titel: „Officia festorum dierum aestivalium. Henrico Isaac et Ludov. Senfl auctoribus. 1531", welches von H. Isaac begonnen und nach dessen Tode von seinem Schüler L. Senfl zu Ende geführt wurde.

Senza (ital.) — ohne; kommt in verschiedenen Zusammenstellungen vor z. B. senza Organo, — ohne Orgel, d. h. an der damit bezeichneten Stelle soll die Orgel schweigen.

Septime, der siebente Ton von einem angenommenen Grundton, ist ein dissonirendes Intervall, das die praktische Musik in 3 Grössen

anwendet, klein, gross, vermindert. Die kleine Septime, auch Haupt- oder wesentliche Septime genannt, besteht aus 4 ganzen und 2 halben Tönen, wie g—f, c—b. Ihr reines Verhältniss ist 9:16. — Die grosse Septime oder der Leitton, besteht aus 5 ganzen und einem grossen halben Tone, wie c — h, g—fis, und ihr reines Verhältniss ist 8:15. Die verminderte Septime, im Verhältniss von 75:128, besteht aus 3 ganzen und 3 grossen halben Tönen, wie cis—b, h—as. — Die kleine Septime ist das wichtigste Intervall in der musikalischen Harmonie, der Wendepunkt der Accorde und wieder das einzige Mittel, durch welches sich diese zu einer unzertrennlichen Kette von harmonischen Zusammenklängen vereinen lassen. Das ist freilich nur vom neueren Tonsystem zu verstehen, da die alten Tonarten eine andere Modulation beobachten. Der strenge Satz fordert für alle Septimen gehörige Vorbereitung; der freie aber lässt sowohl die kleine als verminderte Septime frei eintreten. Die alten Tonlehrer nannten die kleine Septime Semiditonus cum diapente, die grosse Ditonus cum diapente; Adam von Fulda nannte die Septime heptade.

Sequenz heisst jede Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen oder melodisch-harmonischen Motivs, einer festen sich wiederholenden Form. Vorzugsweise bezeichnet man jedoch damit jede gleichmässig fortgehende Accordreihe.

Sequenzen, Sequentiae, sind eine Gattung liturgischer Gesänge, welche an bestimmten Festen in der hl. Messe vor dem Evangelium ihren Platz haben, früher auch bei der Vesper und anderen Feierlichkeiten gesungen wurden. Sie führen auch den Namen „Prosae", weil sie nicht nach metrischen Gesetzen gebaut waren, obwohl man ihnen später diese Einrichtung gab. Der Name „Sequenz" gebührt ihnen vermöge ihres Ursprungs. Schon in frühen Zeiten reihten sich an das Alleluja des Graduale mehrere Notenfiguren, melodieartige Anhängsel, welche über dem letzten a des Alleluja zu singen waren; man nannte sie Jubilen oder Neumen; im I. Ordo Romanus kommen sie unter dem Namen „Sequentiae" (natürlich ohne Text) vor. Im 9. u. 10. Jahdt. erhielten sie aber eine solche Ausdehnung, dass es dem Sänger schwer wurde, diese notenreiche Melodien ohne Worte im Gedächtniss zu behalten. Diess führte den Mönch und nachherigen Abt Notker (Balbulus) von St. Gallen auf den Gedanken, diesen Jubilen einen passenden Text unterzulegen; an einem Vorbild fehlte es ihm auch nicht. Um's Jahr 851 war ein normanischer Priester aus einem fränkischen Kloster nach St. Gallen gekommen und hatte ein Antiphonar mitgebracht, worin die Verse zu den Sequenzen modulirt waren Aehnliches versuchte nun Notker, aber in besserer Weise als es in diesem Antiphonar der Fall war; er theilte die Jubilen nach melodischem Plane ab, gestaltete sie um, erweiterte sie und fügte ihnen dann passende Textworte bei. Ein Grundgesetz dabei war, dass auf jede Tonbewegung oder Hauptnote eine eigene Sylbe zu stehen komme. Durch die melodische Form und Eintheilung war auch zugleich die Form und Eintheilung des Textes zu den Sequenzen bestimmt. Notkers Sequenzen bildeten sich somit aus einer Anzahl musikalischer Phrasen oder Choräle, die er entweder unmittelbar oder auch in einer gewissen Ordnung nacheinander wiederkehren liess, und die mitsammen erst ein musikalisches Ganzes ausmachten. Dem ersten und letzten Satze des Textes gab er immer eine eigene selbstständige Melodie, die sich in den Mittelsätzen nie wiederholte; von den Mittelsätzen haben meistens — nicht immer — je zwei

Sätze gleiche Melodie. Die meisten Sequenzmelodieen sind Notker's eigene Tonschöpfungen, bei einigen, welche er dem Alleluja der Gradualien nachbildete, behielt er nur die Tonart und die Anfangstöne bei, die übrigen Sätze sind neugedichtete Melodien. Da zwei Absätze mit gleicher Melodie auch beim Texte gleiche Sylbenzahl erfordern, so kann man hierin allein die metrische Form des Textes suchen; doch wird auch diese bei manchen vermisst, und es finden sich Mittelsätze von verschiedener Länge, folglich auch von ungerader Sylbenzahl, ebenso kann man auch die Absätze des Textes, von Notker „Versikel" genannt, nicht als Strophen, die aus einzelnen Versen bestehen, betrachten. In Rücksicht ihres metrischen Baues halten sie also die Mitte zwischen freier Prosa und den eigentlich metrischen Versen und ist nicht die entsprechende Länge und Kürze, sondern die Zahl der Sylben massgebend. Der musikalische Wohlklang des Textes forderte oft eine freiere Versetzung der Worte, was allein ihnen schon in ihrer äusseren Form das Ansehen eines poetischen Ergusses verleiht, ganz abgesehen von ihrem inneren Gehalt, der sie oft den herrlichsten Erzeugnissen kirchlicher Poesie würdig an die Seite stellen lässt; sie hiessen auch anfangs „Hymnen". Notker schuf vorzügliche Sequenzen — Schubiger weisst ihm 50 Sequenzmelodien zu, — und sie waren bald überall bekannt und mit Liebe und Eifer an den Festtagen und bei anderen feierlichen Gelegenheiten gesungen; dazu half ihnen noch der würdig gehaltene Sinn der Worte, welche der vollkommenste Ausdruck der Andacht und Erbaunng, kindlicher Theilnahme am Jubel der Kirche, des Vertrauens auf Gottes Hülfe und den Schutz der Heiligen waren. Sie wurden insgemein von zwei Chören, seltener von einem einzigen allein vorgetragen; das verlangte schon ihr Bau und ihre Einrichtung, und sie waren so geehrt, dass man während des Absingens derselben, gleich wie beim Te Deum, alle oder doch die zwei grössten Glocken läutete. Pabst Nikolaus I. erlaubte 860 ihren Gebrauch in der Kirche, und bald darauf bediente man sich nicht blos der Notker'schen Sequenzen allein, sondern dichtete und componirte neue Sequenzen und versah die beliebten alten Melodieen mit neuen Texten; nach und nach gestaltete man sie metrisch und strophisch, anfangs blos mit durchklingenden, später mit vollkommenem Reime. Das ganze Mittelalter hindurch bildeten sie ein vorzügliches Mittel, die kirchlichen Festlichkeiten zu verherrlichen, und besonders zeichnete sich Frankreich und Deutschland darin aus; in der römischen Kirche fanden sie weniger Aufnahme und Pflege, wesshalb man auch in den genau nach dem römischen Missale gearbeiteten Messbüchern aus dem 15. Jhdt. wenige, fast nur die jetzt noch gebräuchlichen findet. Die Sequenzen erreichten eine hohe Zahl, einzelne Missalien enthalten deren 50—100, auf die höchsten Festtage oftmals zwei und drei. Dass bei der allgemeinen Reform des Messbuches durch Pius V. nach dem Concil von Trient eine Sichtung geschehen musste, ergibt sich aus dem Umstande, dass sehr viele nichtssagend in ihrem Inhalte, trivial und unwürdig in ihrer Melodie waren. Die 5 beibehaltenen Sequenzen sind unstreitig die schönsten und besten. Es sind folgende:

1) Die Ostersequenz: „Victimae paschali". Der Autor derselben ist Wipo, Mönch von St. Gallen, dessen Blühtezeit in die Jahre 1024 bis 1050 fällt; die Melodie lässt sich unter die klassischen Gesänge rechnen, sie hat eine sanfte Modulation und ist zugleich erhaben und majestätisch, was sich besser fühlen als beschreiben lässt. In den

römischen Missalien fehlt der Vers: „Credendum est magis soli Mariae veraci etc." vor: „Scimus Christum etc.".

2) Die Pfingstsequenz: „Veni Sancte Spiritus et emitte coelitus," war einer der beliebtesten Gesänge; doch ist man über den Autor nicht einig, Durandus und Trithemius nennen als solchen den König Robert von Frankreich († 1031), andere schreiben sie dem Pabste Innocenz III. († 1216) zu.

3) Die Frohnleichnamssequenz: „Lauda Sion". Ihr Verfasser ist nach allgemeiner Annahme der hl. Thomas von Aquin († 1274), welcher auf Geheiss des Pabstes Urban X. zu der angeordneten Frohnleichnamsfeier die Liturgie verfasst hat. Die Melodie ist schon eine ältere (sie findet sich bei der Sequenz: „Laudes crucis attolamus" von Adam von St. Victor; Coussemaker fand sie theilweise in einem Mscr. aus dem 12. Jhdt.), aber der Inhalt dieser Sequenz, welche durch Erhabenheit und Schönheit als ein wahrhaft lyrisches Kirchenlied sich auszeichnet, ist in dogmatischer, historischer und polemischer Rücksicht, wie Antony sagt, für den Katholiken merkwürdig; die Melodie aber hat etwas so Ernstes, Erhabenes und dabei kraftvoll Zartes, ihre Töne sind den Worten so anpassend, dass sie jedes Herz ergreifen muss. Ihr Ambitus ist der VII. und VIII. Ton.

4) Die Sequenz: „Dies irae", welche in den Messen für die Verstorbenen gesungen wird. Man schreibt sie mehreren Verfassern zu; die meisten Liturgisten sprechen sich für Thomas von Celano aus, welcher um 1250 in den Orden der Franciscaner trat. Sie hat einige Abänderung in ihrer ursprünglichen Fassung erlitten. Ohne Zweifel war dieses Gedicht nur für einsame Erbauung geschrieben oder, wie Andere sagen, für den I. Adventsonntag bestimmt, da es das letzte Gericht in so ergreifenden Zügen darstellt; in jetziger Fassung fehlen 3 Anfangsstrophen, und auch die letzten zwei Strophen sind erst hinzugefügt worden, als man diess Gedicht in's Todte nofficium aufnahm, was im 14. Jahdt. stattfand. In Missalien vom 15. Jhdte, die nach dem römischen edirt sind, findet sich diese Sequenz im Appendix, worauf in den Todtenmessformularien verwiesen wird; sie scheint also anfangs noch adlibitum gewesen zu sein. Ueber die innere Vortrefflichkeit des Gedichtes herrscht nur Eine Stimme.

5) Die Sequenz „Stabat Mater", deren Verfasser der Franciscanermönch Jacopone oder Jacobus de Benedictis († 1306) ist. Sie hatte bald eine weite Verbreitung gefunden, und die Flagellanten und andere Busswanderer bedienten sich ihrer häufig. Aufnahme in die Liturgie fand sie durch die Einsetzung des Festes der 7 Schmerzen Mariä (Festum Compassionis, F. septem Dolorum B. V. M.) und es wurde dieser Gesang in 3 Abtheilungen zerlegt als Hymnus für Vesper, Matutin und Laudes, vollständig als Sequenz in der Messe des Festes eingereiht. Der Inhalt stellt eine herrliche Dichtung dar, welche einem Herzen voll Einfalt, Glauben und Liebe, im Drange des wahrsten Gefühls in innigster Theilnahme, Wehmuth und Bussfertigkeit entsprungen ist. Es finden sich dafür (wie für das Dies irae) mehrere sehr gute Melodien. Einige Tonsetzer haben über das Stabat Mater vortreffliche Compositionen geliefert, welche bei Abendandachten in der hl. Charwoche u. a. gesungen werden. — (Ausführliches über diesen Artikel findet man in Schubiger's Werk: „Die Sängerschule von St. Gallen", pag. 39 u. ff.)

Sesqui ist ein Wort, welches von den Alten in der Zusammensetzung gebraucht wurde, um ein übertheiliges Verhältniss auszudrücken (s. Proportion). Solcher Wörter: sesqui altera, sesqui tertia, u. dgl. (manchmal auch „sexqui" geschrieben) bedienten sie sich nicht blos in der Canonik, sondern auch zur Bezeichnung des Taktes oder des Verhältnisses der einzelnen Notengattungen zu einander, z. B. bedeutete sesquialtera maggiore perfetta bei den späteren Mensuralisten den Trippeltact, in welchem die Brevis 3 Semibreves galt, ohne dass sie einen Punkt bei sich hatte; diese Taktart wurde auch am Anfange des Tonstückes mit $\frac{3}{2}$ nach einem senkrecht durchstrichenen Zirkel bezeichnet; sesqui altera magg. imperfetta war derjenige Tripeltakt, in welchem die Brevis ohne Punkt 2 Semibreves galt; bezeichnet ward er durch $\frac{3}{2}$, nach einem senkrecht durchstrichenen Halbzirkel, u. s. w. Vergl. Bellermann, Mensuralnoten.

Sext, ein Intervall von 6 Tonstufen — die sechste Stufe einer bestimmten Tonart nannten die älteren Tonlehrer sexta toni, — kömmt in vierfacher Grösse vor: vermindert, klein, gross, übermässig. Die verminderte Sext besteht aus 2 ganzen und 3 grossen halben Tönen (cis-as). Die kleine (e-c) aus 3 ganzen und 2 grossen halben Tönen und hat das reine Verhältniss von 5 : 8; die grosse Sext (d-h) aus 4 ganzen und einem grossen halben Ton, und ihr reines Verhältniss ist 3 : 5; die übermässige Sext besteht aus 5 ganzen Tönen (f-dis) im reinen Verhältniss von 128 : 225. Die grosse und kleine Sext zählen zu den unvollkommenen Consonanzen und der Gebrauch von Sextenparallelen ist gewissen Einschränkungen im strengen Styl unterworfen, wie ihre Umkehrung, die Terzen-P., indem nie zwei oder mehrere kleine Sexten in diatonischer Fortsetzung aufeinanderfolgen dürfen (wegen der leicht sich bildenden unharmonischen Querstände), wohl aber grosse Sexten. Auch Sextensprünge werden in der strengen Schreibart, namentlich im Basse gerne vermieden. — Die Alten bezeichneten die Sext als Tonus oder Semitonium cum Diapente, auch mit hexade.

Seydelmann, Franz, geb. zu Dresden am 8. Octbr. 1748, wurde 1772 zum churfürstl. Kirchen- und Kammercomponisten daselbst ernannt, 1787 zum Capellmeister, als welcher er am 23. Octbr. 1806 starb. Ausser mehreren Opern hat er auch bei 20 Messen und andere Kirchensachen, sowie Clavierstücke geschrieben.

Seydler, Ludwig Carl, geb. den 8. März 1810 in der Vorstadt von Graz, St. Leonhard, ist seit 1837, bis zu welchem Jahre er dem Schulfache sich gewidmet hatte, Domorganist zu Graz. Er gilt für einen sehr bedeutenden Orgelspieler und componirte mehrere Kirchensachen, dann Lieder u. a., wovon Manches im Druck erschienen ist; auch in verschiedene musikal. Zeitungen liefert er Artikel.

Seyfried, Ignaz Ritter von, geb. zu Wien am 15. Aug. 1776, zeigte schon früh grosse Musikanlagen; im Clavierspiel ward er von Mozart und Kozebuch gebildet. Erst nachdem er einige juristische Studien gemacht hatte, wendete er sich mehr der Musik zu. In Wien studirte er unter Albrechtsberger die Tonsetzkunst; 1797 erlangte er eine Stellung als Compositeur und Capellmeister beim Theater an der Wien, wo er bis 1829 verblieb und eine ungemeine productive Thätigkeit entwickelte in Schaffung von Bühnenwerken jeder Gattung. Von 1827 an lebte er als Privatmann für seine Kunst, nur mehr für Kirche, Kammer und Concert thätig, sowie als Compositionslehrer und Musik-

schriftsteller arbeitend. Er starb am 26. Aug. 1841 zu Wien. Im Druck erschienen viele Kirchenwerke, das Meiste davon und von seinen übrigen Compositionen ist Mscr. geblieben. Als Schriftsteller zeigte er sich in Umarbeitung mehrerer Musiklehrbücher, in Herausgabe sämmtlicher Schriften Albrechtsbergers u. dergl. In Anerkennung seiner Thätigkeit wurde er von vielen musikal. Vereinen zum Mitglied ernannt.

Shore, John, Erfinder der Stimmgabel, starb 1783 als Lautenist in der königl. englischen Capelle.

Si ist die Silbe, welche man der 7. Stufe bei der neueren Solmisation zuwies, und deren sich die Franzosen und Italiener zur Bezeichnung des Tones h bedienen.

Signatur wird von Einigen als Generalbassschrift oder Bezifferung gebraucht.

Simonelli, Matteo, ein berühmter römischer Tonsetzer des 17. Jhdts., Schüler des Gregor Allegri und des Oraz. Benevoli, war päbstl. Capellsänger und Capellmeister an einigen anderen Kirchen (von 1662 an). Er hinterliess viele Messen, Motetten, Psalmen u. a. im Mscr., welche ihm wegen der Würde und einfachen Grösse ihres Styles den Namen „Palästrina des 17. Jhdts." eintrugen.

Singkunst, Gesangkunst, die Kunst, vermittelst der menschlichen Stimme ein Tonstück für Gesang regelrecht und schön vortragen.

Singschule, eine öffentliche Anstalt, in welcher der Gesang kunstmässig gelehrt wird. Derlei Institute weist das hohe Alterthum bei allen gebildeten Völkern auf, welche die Musik als Kunst betrachteten und ihren hohen Werth erkannten. Speziell haben wir uns mit den Gesangschulen zu beschäftigen, insofern durch sie taugliche Individuen herangebildet wurden zur Production der Kirchen- oder gottesdienstlichen Gesänge. Wie der Gesang bei Heiden und Juden ein vorzügliches Mittel war die gottesdienstliche Feierlichkeit zu erhöhen und zur Erreichung des gottesdienstlichen Zweckes beizutragen, so zog auch die Kirche Jesu Christi den Gesang in den Kreis ihrer Liturgie; vom göttlichen Heiland melden die Evangelien, dass er beim Abendmahl den üblichen Hymnus angestimmt habe, und der hl. Apostel fordert die Gläubigen auf, Dank- und Loblieder zu singen. In den ersten Jhdten des Christenthums konnte von ordentlichen Singschulen nicht die Rede sein, da sich der Gesang, an welchem die Gemeinde in ausgedehnter Weise Theil nahm, noch sehr einfach war, die Vorsänger, welche die Gesänge allerdings in ordentlicher Weise erlernten, die ganze Sache in Ordnung brachten, und ferner auch eine besser und für die Dauer organisirte Gesangschule durch die Verfolgungen fast unmöglich wurde. Erst nachdem der Kirche der Friede gegeben ward, machen die Geschichtschreiber Meldung von einem solchen Institute, welches Pabst Sylvester I. um 330 gegründet hatte; die höhere Entfaltung der Liturgie und die damit Hand in Hand gehende Entwicklung des Kirchengesanges forderten es. Pabst Hilarius (461—468) soll zwei solche Schulen, die eine im Lateran, die andere bei St. Peter im Vatican eingerichtet haben. Als eigentlichen Begründer des nunmehrigen Kirchengesanges und der kirchlichen Singschulen erscheint gegen Ende des 6. Jhdts. der hl. Pabst Gregor d. Gr. (596—604). Wie er die liturgischen Einrichtungen verbesserte und vollendete, so war sein Augenmerk auch dem damit verbundenen Gesange zugewendet, zu dessen gehörigen Executirung und ferneren Reinerhaltung er das beste Mittel in der Gesangschule fand. Er gründete zwei solcher Anstalten, die

eine im Lateran, die andere bei St. Peter, welche im Grunde kaum etwas anderes gewesen sein werden, als die gänzlich reformirten Singschulen des Pabstes Hilarius. Die eine war so zusagen die Vorbereitungsanstalt und wird von den Geschichtschreibern „Orphanotrophium“, Waisenhaus, genannt, während das andere Haus die den Chordienst leistenden Sänger (schola cantorum) in sich aufnahm. Hier finden wir vielleicht zum erstenmale, wie bei oder in Waisenhausern, Hospitälern u. dgl. Musikanstalten erstehen; in späteren Jahrhunderten sehen wir auf ähnliche Weise die Conservatorien in Venedig, Florenz, Neapel u. dgl. an Hospitälern, Krankenhäusern, Waisenhäusern erstehen. Gregor selbst leitete den Unterricht und die Uebungen in seiner Sängerschule, und in späteren Jahrhunderten zeigte man noch die Ruthe, deren er sich für die unfügsamen Schüler bediente, sowie das Ruhebett, auf welchem er beim Unterrichte zu liegen pflegte. Er lehrte seine Singschüler nicht nur dasjenige, was zum Gesange überhaupt nothwendig war, die Neumen, die Tonarten, die Melodien, Vortrag u. dgl. sondern, er drang auch auf das Verständniss des Textes und seine Bedeutung und auf ein frommes und sittenreines Leben, als nothwendigste Bedingung eines guten Kirchengesanges. Diese römische Gesangschule bestand fort, bis im 16. Jhdt die schola cantorum eine eigene Constitution erhielt, und in dieser Form besteht sie unter dem Namen „Sixtinische Capelle“ bis auf den heutigen Tag. Neben dieser scheint noch längere Zeit die schola puerorum, das Institut der Chorknaben, fortbestanden zu haben, da Palästrina als magister derselben bezeichnet wird.

In dem Maase, als der gregor. Choral Ausbreitung fand, entstanden auch an anderen Orten solche Gesangschulen, namentlich in Klöstern und an bischöfl. Kirchen. Im 9. Jhdt. kamen die Schulen zu Metz, Paris, Orleans, Fulda, St. Gallen, Reichenau, York u. a. zu grosser Berühmtheit; Carl d. Gr. drang darauf, dass in allen Schulen überhaupt der Kirchengesang gelehrt werde. Er selbst ging mit seiner die trefflichsten Sänger in sich schliessenden Hochschule und mit seinem Eifer in der Gesangübung voran, die Berufung römischer Sänger nach Frankreich trugen dazu bei, die Leistungsfähigkeit dieser Schulen zu steigern.. An Bedeutung musste das Institut der Singschulen gewinnen, als nicht blos der Choral auf eine sehr hohe Stufe der Kunstfertigkeit gebracht, sondern auch die Anfänge der Harmonie im Organum und in den Fauxbourdons sich entwickelten. Im 12. Jhdt. hatte jede grössere Kirche ihre wohleingerichtete Singschule, sowohl in Frankreich als Deutschland, England, Spanien, Italien; an der Spitze derselben stand der Musik- oder Singmeister (magister puerorum, fz. maître), die Schulen selbst hiessen scholae cantorum, franz. maîtrises, psallettes, auch kommen sie später unter dem Namen „Präbanden, Seminarien, Currenden“ vor. Die Gesangschüler wurden in diesen speziellen Singschulen — bei dem mit den Pfarrschulen verbundenen kirchl. Gesanguntersicht beschränkte man sich auf wenigeres — vor allem mit den Intervallen, Tonarten, Tropen, Noten oder anderen musikal. Zeichen bekannt gemacht, und der gute Vortrag ihnen eingeschärft; dabei ward auf die gute Bildung und fortwährende methodische Uebung der Stimme sorgfältig geachtet; von diätetischen Vorschriften für die Sänger redete schon der hl. Isidor von Sevilla (im 7. Jhdt), und Gerson gibt 1423 einige dahin bezügliche Anweisungen den Singknaben bei der Cathedralschule zu Paris.

Dass im 16. und 17. Jhdt. die Pflege des Gesanges in diesen Schulen hoch gestanden sei, können wir abnehmen aus den Meistercompositionen dieser Zeit, welche immer für die Gesangskräfte des Chores, denen ihre Componisten angehörten, berechnet waren. Einige Minderung erlitten sie aber durch die häufigere Anwendung der Fistulanten und Einführung der Castraten.

Die Singschulen machten in der Regel auch die Veränderungen durch, welche die neue Musik — dramatische Melodik und Instrumentation — verlangten, bis in vielen Ländern die politischen Umwälzungen und die sogenannte Säcularisation den kirchlichen Singinstituten, Präbenden und Maitrisen, mit sporadischen Ausnahmen, ein um so mehr zu beklagendes Ende machten, weil dadurch die Wogen der weltlichen und dramatischen Musik die katholischen Kirchenchöre unaufhaltsam zu überfluthen begannen. Wiedererrichtung solcher Pflanzstätten kirchlichen Gesanges und Einrichtung derselben im kirchlichen Geiste kann als ein vorzügliches Mittel, den verweltlichten Geist aus der Kirchenmusik zu bannen, betrachtet werden. Die wenigen den kirchenfeindlichen Stürmen im vorigen und Anfangs dieses Jahrhunderts entgangenen kirchlichen Singanstalten, Präbenden und Seminarien haben bereits begonnen, sich zu regeneriren, und einige derselben sind bereits an einer Stufe angelangt, dass sie als Muster weithin dienen; den Zweck von Singinstituten zur Restauration kirchlicher Musik verfolgen auch mehrere Bischöfe in ihren Diöcesanknabenseminarien. (Vgl. „Capelle".) Ausführlicher habe ich die Geschichte der kirchlichen Singschulen in der musikalischen Zeitschrift „Caecilia" Jahrgang 1864, Nr. 4. u. ff. abgehandelt.

Sixtinische Capelle wird die Gesammtheit der päbstlichen Sänger (Capellani Cantori, Cantori apostolici oder pontefici) genannt, welche bei den gottesdienstlichen Handlungen, die der Pabst in Person verrichtet oder denen er beiwohnt, die Gesänge zu vollführen hat. Ihr Ursprung ist auf die schola cantorum des hl. Gregor d. Gr. zurückzuführen, welche unter dem ausgedehnten Namen „schola romana" Autorität und vollendetes Muster durch so viele Jahrhunderte beim päbstl. Stuhl blieb; sie hielt die Reinheit des Kirchengesanges stets aufrecht, und wo und wann dieser eine Verschlimmerung erlitten, recurirte man immer an diese Schule, wie es Pipin, Carl d. Gr. u. a. gethan, welche römische Sänger als Lehrer und Restauratoren von den Päbsten sich erbaten; in der päbstl. Capelle wurden gemeiniglich die Neuerungen in der Tonkunst zuletzt eingeführt und auch nur, in soweit sie nach reiflicher Erwägung und langer Erfahrung dem kirchlichen Geiste entsprechend gefunden wurden. Seit dem Concil von Trient wurde keine Neuerung mehr zugelassen: der gregor. Choral und die polyphonen Meisterwerke im Palästrinastyle sind die einzigen Gattungen Musik, welche gebraucht werden; die Instrumente, selbst die Orgel, sind ausgeschlossen. Die Mitglieder der schola romana waren anfänglich nur Cleriker ohne höhere Weihen, später standen sie im Ordo des Diakonats oder Subdiakonats; der Primicerius — der Vorsteher derselben — war nachmals ein hochgestellter Priester; Erzpriester, Bischöfe, ja selbst Cardinäle verwalteten diess Amt, es wurde als eine sehr hohe Würde behandelt, da bezüglich des Gesanges, der Lesung und der liturgischen Functionen der ganze dienende Clerus dem Primicerius untergeordnet war. Uebrigens bestand das Sängerchor nicht blos aus Erwachsenen, sondern es waren ihm auch für manche Verrichtungen

Singknaben — **pueri symphoniaci** — beigegeben. Eine gesetzmässige Verfassung erhielt die päbstliche Capelle um die Mitte des 17. Jhdts. und mit dieser grosse Vorrechte. 1545 wurde sie auf Befehl des Pabstes Paul III. neu hergestellt und verbessert, da die alten Urkunden durch einen Brand vernichtet worden waren. Magister Capellae war ein Bischof, einen Decan oder Capellmeister, Abbas oder Administrator und einen Punctator (oder Zahlmeister und Monitor) wählte das Collegium der Sänger aus seiner Mitte; der Chordienst ward ziemlich genau geregelt und bestimmt. Ein Sänger, welcher in's Collegium aufgenommen werden wollte, musste unverheirathet sein, doch konnte er sowohl Laie als Priester sein; er musste dann, wenn er Laie war, die Tonsur nehmen, stets in clerikaler, anständiger Kleidung einhergehen und bei den kirchl. Functionen sich der kirchlichen Kleidung bedienen Die Aufnahme hing von dem guten Bestehen einer strengen Prüfung ab, von welcher nur bei Palästrina abgesehen ward; bis 1700 wurden nur gelehrte Contrapunktisten zugelassen. Die Verfassung des päbstl. Sängercollegiums ist gegenwärtig noch in der Hauptsache die nämliche. Ihre volle Zahl besteht aus 32 Mann, 8 für jede Stimme, Sopran und Alt werden von Falsetisten und hohen Tenoren gesungen.

Das Archiv der Capelle befindet sich im päbstlichen Palaste (Quirinal) auf dem Monte Cavallo Es enthält über 400 grosse Foliobände der seltensten und wichtigsten Producte der ältern und neuern Kirchenmusik und eine reiche Sammlung literarischer Urkunden: nämlich die vorschriftmässig geführten Tagebücher der Capelle. Die ältesten Tonwerke sind die von Wilhelm Dufay, welcher mit dem Pabste Gregor XI. nach Rom gekommen und von 1380 an Tenorsänger der Capelle war. Die Werke aus der Zeit Leo X und Paul III. (erste Hälfte des 16. Jhdts.) sind häufig mit eleganten Miniaturen verziert In neuester Zeit wurden die Archive auf Befehl des Pabstes Pius IX. geordnet, neu catalogisirt und in geeigneteren Räumen aufgestellt. — Den Namen „Sixtinische Capelle“ erhielt das päbstliche Sängercollegium von der Kirche, welche Pabst Sixtus IV. (1471—1480) an den Vatican anbauen liess, und in welcher der Pabst gewöhnlich seine Functionen hält.

Smeddink, Joseph Carl Bernard, geb. 1812, gegenwärtig Pfarrer zu Uedesheim bei Neuss, machte sich bekannt durch die Uebersetzung von „N. A. Janssens wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges“ (Mainz, 1846); dann veröffentlichte er ein Schriftchen über die Knabenseminarien, worin er auch vom Choralgesange redet, und eine „Apologie des lateinischen Choralgesanges“ (Düsseldorf, 1853); ausserdem lieferte er manche Aufsätze über den Kirchengesang in seiner liturgischen Beziehung für die „Caecilia“ und andere Blätter.

Sogner, Tommaso, geb. zu Neapel um die Mitte des vorigen Jhdts, Schüler von Sala, Guglielmi und Tritto, war um 1812 Capellmeister in Livorno. (Einige Kirchensachen; Sonaten u. a.)

Sol ist die fünfte der Guidonischen Sylben und bedeutet bei den Franzosen und Italienern den Ton g.

Solfeggio bedeutet ursprünglich das Singen der Tonleiter, gewöhnlich aber versteht man darunter textlose Uebungsstücke für den Gesang, welche das Notenlesen und Treffen, dann auch und vorzüglich die Ton- und Fertigkeitsbildung bezwecken. Das Singen der Solfeggi geschieht

theils auf blosse Vocale, theils auf Sylben (Solmisation) In Italien und Frankreich behielt man die aretinischen Sylben ut re mi fa sol la bei, nur mit der Abänderung, dass der 7. Ton der Octavenreihe si und von den Italienern der erste do benannt wurde. Auch in Deutschland waren (und sind vielleicht noch hie und da) diese Sylben in Gebrauch, doch bedient man sich jetzt nur der Buchstaben des Alphabets, welche für's Notenlesen, weniger aber zur Bildung der Stimme und Aussprache geeignet erscheinen. Dan. Hitzler († 1635) schlug zum Solfeggiren die Sylben: la be ce de me fe ge (**Bebisation**), Graun († 1759) die wohlklingenden: da me ni po tu la be (**Damenisation**) vor. In Belgien waren die Sylben: bo ce di ga lo ma ni (**voces belgicae**) gebräuchlich. Alle diese drei letztgenannten Sylbenreiben sind ohne Beziehung auf Höhe oder Tiefe des Tones und vertreten nur eine Textunterlage. **Solfeggiren** — in solcher Weise singen, solche Uebungen vornehmen.

Solmisation — ist der Gebrauch der 6 sogenannten Aretinischen oder Guidonischen Sylben ut re mi fa sol la, zur Benennung der Töne, nach Tinctoris: „Die Benennung der Töne beim Singen nach ihren verschiedenen Namen („Solfisatio est canendo vocum per sua nomina expressio"). Guido's Schüler oder Nachfolger (die Zeit- und Altersgenossen Guido's, Berno Aug. und Hermannus Contractus, und auch Wilhelm Hirsang., Theogerus v. Metz und Aribo Scholast. thun von den Sylben und der Solmisation keine Erwähnung, erst Joannes Cottonius, im Anfang des 12. Jhdts., meldet etwas von den Sylben. Das Schema der Solmisation scheint erst um die Mitte des 12. Jhdts. in den Singschulen ausgedacht worden zu sein) theilten die 20 Töne (von Γ bis ee) in 7 Gruppen von je 6 Tönen, welche **Hexachorde** hiessen und von den Tönen Γ g gg, C c und F f ausgehen; im Grunde sind es blos drei verschiedene Hexachorde, da die Wiederholung in der Octave keine Verschiedenheit darbietet. Das erste H. auf G nannte man das **Hexachordum durum**, das **harte** H., weil unter den 6 Tönen das harte oder viereckige b, (B quadratum ♮) d. i. h, vorkömmt; das zweite, von C ausgehend, bildete das **natürliche** H., H. naturale; das dritte, von F beginnend, hiess H. **molle**, das **weiche** H., weil darin das weiche runde b (B rotundum) zur Vermeidung des Tritonus in Anwendung kam. In jedem dieser Hexachorde trifft von der dritten auf die vierte Stufe ein halber Ton, und da man jedes derselben mit ut, re u. s. w. begann, auf diese zwei Stufen die Sylben mi — fa.

	Γ	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee
	ut	re	mi	fa	sol	la	.		.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
			ut	re	mi	fa	sol	la	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Hexachordum molle =						ut	re	mi	fa	sol	la	.	.	.	.	.	.	.	.
Hexachord. durum =							ut	re	mi	fa	sol	.	.	.	.	.	.	.	.
Hexachord. naturale =										ut	re	mi	fa	sol	la	.	.	.	.
														ut	re	mi	fa	sol	la

Nach dieser Anordnung wird jeder Ton bei der Benennung nicht allein mit den gregorianischen Buchstaben, sondern auch mit den auf ihn fallenden Sylben bezeichnet, z. B. Gamma ut, C fa ut, G sol re ut, A la mi re, c sol fa ut. (Hiebei finden sich bei den dreisylbig benannten Tönen immer die Ober- und Unterdominante ein.) Diess Tableau von Tönen versinnlichte man sich in den Singschulen durch

die sogenannte **harmonische** oder **Guidonische Hand** (obwohl sie nicht von Guido herrührt), wobei man die einzelnen Töne auf die Glieder der Finger vertheilte. Da sie für uns von keinem Werthe mehr ist, so verweist man nur auf die Werke von Forkel, Kiesewetter, Stehlin, Ambros, Rousseau u. a., worin diese Guidonische Hand abgebildet ist.

So lange die Melodie ein Hexachord nicht überschritt, behielt jeder Ton seine nach dem H. ihm gebührende Sylbe; sobald aber ein H. überschritten wurde, mussten die Sylben nach dem neuen H., in dem nun die Melodie sich bewegte, benannt, d. h. **mutirt** werden, damit die Sylben mi — fa wieder unter die beiden Töne kamen, welche den halben Ton constituirten (Synemmenon- und Diezeugmenonsystem der Griechen). Es musste darum schon der Ueberleitungston im Sinne des neu zu betretenden H. benannt werden. Nach obigem Schema kommt dem Tone a im natürlichen H. die Sylbe la, im harten die Sylbe re und im weichen die Sylbe mi zu; wurde von dem natürlichen H. in das harte ausgewichen z. B.

(la)
ut re mi fa sol re mi fa

so musste das a nicht mehr la, sondern re benannt werden, um auf h — c die Sylbe mi — fa ordnungsmässig zu bringen; oder wenn in's H. molle gegangen wurde, z. B.

(sol)
ut re mi fa re mi fa sol

so bekam der Ueberleitungston oder derjenige, welcher vor dem halben Ton stand, statt der Sylbe sol die Benennung re. Analog wurde beim Absteigen verfahren: fa, mi, **la**, sol . . . und sol, fa, mi, **sol**, la . . . Solcher Mutationen zählte man auf der Hand 52. Doch durfte man nicht eher mutiren, als bis die Nothwendigkeit es erforderte. Die **Mutation** war natürlich das Wichtigste bei der Solmisation und durch Regeln festgestellt, z. B.: „Omnis clavis unam vocem habens nullam habet mutationem, ut G, A, B. Sed clavis, quae duas habet voces, duas habet mutationes; prima mutatur in sequentem ascendendo. Claves vero, quae tribus vocibus figurantur, sex mutationibus variantur, scil. g mutatur **sol** in **ut** per naturam, **sol** in **re** per ♭ molle, **re** in **ut** per ♮ durum; descendendo mutatur econverso. Mutatur ascendendo **la** in **re** per naturam, **la** in **mi** per ♭ molle, **mi** in **re** per ♮ durum; descendendo mutatur econverso etc. etc. („Ars musica cujusdam Ratisbonnensis“, XIII. saecul.)

Durch die rechte Anwendung der Mutation und die dadurch bewirkte Erscheinung des mi — fa an der rechten Stelle, zumal im mehrstimmigen Gesange, wurde das verrufene mi contra fa, der Triton, vermieden, von dem es hiess: „**Mi** contra **fa** diabolus in musica; **mi**

fa coelestis harmonia.“ Um dem Triton auszuweichen, hatte man auch noch die Regel: „Una nota ascendente super la semper est canendum fa“, „Wenn der Gesang den Ton a blos um eine Stufe übersteigt, ist immer b statt h zu singen“; doch galt diess nicht als eigentliche Mutation, und wenn man mehrere Töne über la emporstieg, so blieb es bei dem Gewöhnlichen. Spätere Tonlehrer wie Onitoparchus, Heyden, Lossius, Herm. Finck haben die erst so schwierige, aber schön systematisch aufgebaute Mutationslehre sehr vereinfacht. So sagt Letzterer: „Im harten ♮Gesange mutiren wir auf drei Tönen: a, e und d; beim Aufsteigen nehmen wir Re in $\left\{\begin{matrix} D & d & dd \\ A & a & aa \end{matrix}\right.$ und absteigend La in $\left\{\begin{matrix} A & a & aa \\ E & e & ee \end{matrix}\right.$; im weichen ♭Gesange ebenso auf drei Claves: d, a, g, und nehmen aufsteigend Re in $\left\{\begin{matrix} \Gamma & G & g \\ D & d & dd \end{matrix}\right.$, absteigend La in $\left\{\begin{matrix} D & d & dd \\ A & a & aa \end{matrix}\right.$.“

Als sich unser neues System mit seinen chromatischen Tönen entwickelte, steigerte sich die Schwierigkeit, mit der Solmisation und Mutation zurecht zu kommen; man machte viele Versuche zur Abhülfe, aber alle missglückten, bis man die Mutation ganz bei Seite setzte, und jedem Ton seinen ursprünglichen Namen unter allen Verhältnissen heliess und ihn nur nach seiner chromatischen Gestaltung mit einer kennzeichnenden Anhängsylbe versah. Die Deutschen benannten die Töne mit den gregorianischen oder Alphabetbuchstaben, wobei das B quadratum h, das B rotundum b benannt, die Erhöhung des Tones durch die Anhängsylbe is (z. B. c, cis), die Erniedrigung durch die Sylbe es oder s (z. B. d, des, a, as) ausgedrückt wurden. Die Franzosen und Italiener behielten die Aretinischen Sylben bei, nur nannte man c — do und h — si; die chromatischen Veränderungen drücken die Franzosen durch Beisätze aus, z. B. cis = ut dièze, as = la bémol; ebenso die Italiener, z. B. gis = g sol re ut diesis; ges = g sol re ut be molle.

Solo (ital.) — allein; mit diesem Worte bezeichnet man ein Tonstück oder einen Satz desselben, in welchem eine einzelne Stimme oder ein Instrument sich ganz allein, d. h. ohne alle Begleitung oder vor den andern Stimmen doch wesentlich hervortretend (als Hauptstimme) hören lässt. Der Gegensatz davon ist Tutti (alle), wo dann alle Stimmen wieder eintreten und zusammenspielen oder singen.

Sopra (ital.) — oben, kommt in der Musik nur in Verbindung mit „comme“ vor, nämlich „comme sopra“ — wie oben, d. h. es ist ein Satz, eine Stimme, ein Tempo wie in einer vorhergehenden Partie zu nehmen.

Soprano (s. Stimme).

Sordino, Dämpfer für ein Instrument; con Sordino — mit dem Dämpfer.

Soriano, auch **Suriano, Francesco**, geb. zu Rom 1549, erhielt die Grundlagen seiner musikalischen Bildung als Singknabe an der lateranensischen Hauptkirche unter Annib. Zoilo und Bartol. Roy, Capellmeister dieser Kirche, welche als Tonsetzer einen guten Ruf besassen. Die wahre Veredlung und Vollendung seiner Geistesbildung konnte dem hochbegabten Künstler jedoch erst in der Schule von G. M. Nanini und Palästrina zu Theil werden. Seine Verdienste fanden auch die günstigste Anerkennung, denn es muss als seltene Aus-

zeichnung angesehen werden, dass S. zu einer Zeit, wo die grössten Tonmeister in reicher Anzahl bei einander waren, von 1587 an nach einander an den drei Hauptkirchen Roms: St. Johann im Lateran, S. Maria Maggiore und St. Peter im Vatican die Stelle eines Capellmeisters bekleidete. Er starb 1620. Von seinen Werken — Messen, Psalmen, Madrigale, Canons u. a. erschienen viele gedruckt. Seine Compositionen sind reich an Geist und voll hohen Schwunges, geadelt durch Reinheit des Styles und harmonischen Wohlklang.

Sostenuto (ital.) — gehalten, mit ausgehaltenem Tone, bedeutet, dass eine mit diesem Worte bezeichnete Stelle oder ein ganzes Tonstück durchaus maassvoll mit dem vollen, unverkürzten Zeitwerth der Noten vorgetragen werden soll. Es findet sich diess Wort oft als Nebenbestimmung bei langsamen Tempobezeichnungen, z. B. Andante sostenuto.

Soto, Francesco, geb. 1534 zu Langa in Spanien, kam 1562 in's Collegium der päbstl. Capellsänger, trat 1575 in die Oratorianer-Congregation des hl. Philipp v. Neri und starb als deren Musikdirector am 25. Sept. 1619. Er besorgte die Drucklegung des III. Bandes der „Laudi spirituali" von Palästrina und anderer Meister, und gab 1591 noch einen IV. Band heraus, worin sich auch Compositionen von ihm befinden.

Sotto voce (ital.) — mit gedämpfter Stimme, geringer Tonstärke.

Spartaro oder **Spadaro** (Spadarius), Giovanni, geb. um 1460 zu Bologna und Schüler des Ramis de Pereja, war von 1512 bis zu seinem Tode 1541 Capellmeister an der Kirche San Petronio in Bologna, und einer der grössten Musikgelehrten seiner Zeit, wie aus seinem Werke: „Tractato di musica" (Venedig 1531) hervorgeht.

Spiess, Meinrad, um 1760 Prior in der Reichsabtei Yrsee in Schwaben, seit 1743 auch Mitglied der Mitzler'schen musikalischen Gesellschaft in Deutschland, war ein Schüler Herc. Barnabei's und genoss eines grossen Ansehens als Kirchencomponist und musikalischer Schriftsteller. 1713 schon gab er ein „Antiphonarium Marianum", 26 Antiphonen enthaltend, heraus; 1719 „Cultus Latrenticus-Musicus", 1723 „Laus Dei in sanctis suis" und mehrere andere Sammlungen, bestehend aus Messen, Psalmen, Litaneien u. dgl. Endlich 1745 erschien sein Hauptwerk: „Tractatus musicus compositorio praticus" (Augsburg, bei Lotter). Er starb um 1778.

Spinett, ital. Spinetto, franz. Epinette, engl. Virginal, lat. Clavichordium, ein veraltetes, mit Drathsaiten bezogenes Tasteninstrument, meist einchörig, und durch Rabenfederstückchen, welche in die Zungen der Docken eingesetzt waren, zum Tönen gebracht. Man nennt auch alte Claviere und Flügel Spinette.

Spiritoso, con spirito, — geistvoll, mit Geist; Bezeichnung für einen lebendigen, angeregten und feurigen Vortrag.

Spohr, Ludwig, geb. zu Braunschweig den 5. April 1784, wählte neben den wissenschaftlichen Studien die Musik, für welche er ein vorzügliches Talent zeigte, zu seinem Berufe. Die hohe geistige Bildung, die er sich erwarb, war nachgehends von bedeutendstem Einflusse auf sein musikalisches Schaffen und hob ihn hoch über viele Meister der Zeit. Als Violinspieler Tüchtiges leistend, trat er bald als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig und erwarb auf seinen bis 1830 sich erstreckenden Kunstreisen im Violinspiel einen solchen Ruhm, wie er vor ihm noch keinem Violinvirtuosen

zu Theil geworden war. 1805 ward er zu Gotha zum herzoglichen Concertmeister ernannt. Um diese Zeit schrieb er mehrere grössere Instrumentalcompositonen und fuhr fort, angesehene Tonwerke zu schaffen, so z. B. Concerte für Violine und Clarinett, Quartetten, Ouverturen, ein grosses Oratorium „das jüngste Gericht" u. a. m.; 1814 erschien die erste grosse Sinfonie und das Oratorium „das befreite Deutschland". Nach wiederholten länger dauernden Kunstreisen durch England, Deutschland u. s. w. erging 1821 an ihn der Ruf als churfürstlicher Hofcapellmeister nach Cassel. Nun liess er sich viel mehr noch die Bildung von Schülern im Violinspiel und die dramatische Composition angelegen sein; in letzterer Beziehung ragen besonders die Opern „Zemire und Azor" und „Jessonda" hervor. Auch für die Kirche war er thätig; er schrieb mehrere Messen, worunter eine sehr schwierige Vocalmesse. Sein Hauptcharakterzug als Componist ist ein gewisser Adel und eine begeisternde Hoheit, in seinen geistlichen Musiken legt er besonderes Gewicht auf die Gesangsmassen bei Gediegenheit, weisem Maasse und schöner Vertheilung im Uebrigen. Er starb zu Cassel am 22 October 1859.

Squarcialupi, Antonio, auch „Antonio dagli Organi" genannt wegen seiner Geschicklichkeit auf der Orgel, wurde zu Florenz in der zweiten Hälfte des 14. Jhdts. geb. und starb 1430 als Organist an der Cathedrale zu Florenz, den Ruhm des geschicktesten Künstlers auf seinem Instrumente hinterlassend.

Stabile, Annibale, guter Tonsetzer aus der römischen Schule, war geb. in der ersten Hälfte des 16. Jhdts., studirte die Tonsetzkunst unter Palästrina. Zuletzt war er Capellmeister an Sta. Maria Maggiore in Rom, wo er wahrscheinlich 1595 starb. Von ihm erschienen zu Venedig von 1584—1592 mehrere Sammlungen von Motetten, Litaneien, Madrigalen.

Staccato, Ausdruck für den abgestossenen Vortrag der Töne im Gegensatz zu Legato, dem gebundenen Vortrag.

Stadelmayer, Johann. geb. zu Freising au der Isar um 1560, war Capellmeister des Kaisers Rudolph und 1612 zu Prag noch am Leben. Von 1592 an erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen u. a. im Druck. Fetis führt 11 Sammlungen Messen, Vespern und Motetten an, denen noch beizufügen sind: „5 Missae 8 vocum cum duplici Basso ad Org. accomodato. Aug. Vind. 1610", und „Missae 12 vocum cum triplici Basso ad Org. accomodato. Viennae 1618."

Stadler, Maximilian, Abbé, geb. zu Melk in Unterösterreich am 4. Aug. 1748, trat nach Beendigung seiner theologischen Studien als Novize in's Kloster Melk, erhielt in seinem 24. Lebensjahre die Priesterweihe und stand dann verschiedenen Diensten in seinem Kloster vor. Im Jahre 1786 wurde er von Kaiser Joseph, der sein treffliches Clavier- und Orgelspiel kennen und schätzen gelernt hatte, zum Comendatar-Abt der Abtei Lilienfeld, und drei Jahre später der zu Kremsmünster ernannt, lebte dann einige Zeit in Wien und ward später (1810) Pfarrer zu Böhmisch-Kaut Jetzt wurde sein musikalisches Talent erst durch Herausgabe einiger Compositionen in weiteren Kreisen bekannt. 1815 zwangen ihn Gesundheitsrücksichten, die Pfarrei zu resigniren, worauf er sich nach Wien in's Privatleben zurückzog und der Tonkunst, sowie deren Theorie und Geschichte noch eifrig pflegte

bis zu seinem Tode, den 8. Nov. 1833. — Ausser einem Oratorium erschienen mehrere Messen, ein Requiem und viele andere geistliche und weltliche Tonstücke in Druck, vieles ist auch Mscr. geblieben.

Steffani, Agostino, geb. 1655 zu Castelfranco im Venetianischen, kam durch die Protection eines deutschen Grafen nach München, wo er neben theologischen Studien im Priesterseminar vom Jahre 1673 an unter Hercules Bernabei in der Composition sich ausbildete und schon 1674 eine Sammlung gerühmter 8stimm. Psalmen herausgab. 1682 wurde er neben Jos. Anton Bernabei Director der churfürstl. Kammermusik. Ein Autor nennt ihn den Rubens in der Musik und sagt von ihm, dass er als Sänger und Componist beinahe so berühmt gewesen sei als sein Lehrer. Seine Oper „Servio Tullio" (1685) trug seinen Ruhm durch ganz Deutschland, so dass ihm die schmeichelhaftesten Anträge zu Theil wurden. 1690 folgte er dem Rufe des Ernst August nach Hannover, wo er neben der Musik auch staatsrechtliche Studien machte und seinem Herrn in diplomatischen Missionen nützlich ward; dieser verschaffte ihm vom apostolischen Stuhle den Titel eines apostolischen Protonotars und eines Bischofs von Spiga in Westindien. Von nun an erschienen seine Compositionen nicht mehr unter seinem, sondern unter seines Copisten, Gregorio Piva's Namen. 1710 legte er sein Capellmeisteramt in Hannover nieder, starb aber nicht daselbst, sondern auf einer Reise in Frankfurt am Main, im Jahre 1730.

Stehlin, Sebastian, geb. den 14. Febr. 1800 zu Niederhausen bei Kenzingen in Baden, erhielt den ersten Musikunterricht von dem Dorfschulmeister. Im 18 Lebensjahre kam er nach Wien und trat bei einem Musik-Instrumentenmacher in die Lehre, wobei es ihm möglich wurde, sich in der Musik weiter auszubilden. 1822 suchte und fand er Aufnahme in der seit 1820 in Wien eingeführten Redemtoristen-Congregation, aber auch Gelegenheit, mit tieferem Musikstudium sich zu beschäftigen. Als Organist und Regenschori der Congregationskirche wurde er mit den älteren und neueren Kirchenmusikwerken bekannt und genoss überdiess die Bekanntschaft mit musikalischen Notabilitäten Wien's, besonders mit Kiesewetter und Sechter. Je mehr er aber in die Tiefen der Tonkunst eindrang, desto unzufriedener wurde er einerseits mit der oft durch und durch profanisirten Kirchenmusik, — und andrerseits mit dem gegen alle Naturgesetze gesungenen und gelehrten Choral. Vor Allem warf er sich nun auf das Studium des Choralsystems und gab 1842 die Abhandlung „Tonarten des Choralgesanges" zu Wien im Druck heraus, worin er nachzuweisen suchte, dass die heutigen Chorallehrer die alten Tongeschlechte, die alten authentischen und plagalen Tonarten, sowie den Grundbegriff von dem guidonischen Hexachord gänzlich ignoriren. Die Schrift wurde aber von Wenigen verstanden, da sie sich zur Vorsicht, weil darin zum erstenmale d moll als die erste, a moll als die zweite, e moll als die dritte, g dur als die vierte und siebente, f dur als die fünfte und sechste und c dur als die achte Tonart angegeben und bezeichnet wurden, nur in der alten Terminologie und Nomenklatur bewegte. Ein ausführlicher Artikel über Choral in der „Sion" und in der Zeitschrift „Kunst und Literatur" folgten, fanden jedoch auch nur hin und wieder günstige Aufnahme, weshalb St. sich daran machte, die Naturgesetze im Tonreiche zu studiren und die Tonerscheinungen durch Experimente zu erforschen. Er hatte unzählige Experimente schon gesammelt, als das Jahr 1848 die

Congregation und so auch ihn aus Wien vertrieb. Nach Auflösung der Congregation erhielt er von Erzherzog Maximilian Este die Verwaltung dessen Asphaltwerkes zu Seefeld in Tyrol, was ihn aber nicht hinderte, seine musikalischen Studien fortzusetzen. 1852 gab er in Innsbruck sein Buch „die Naturgesetze im Tonreiche“ heraus, welches überall verdiente Beachtung fand, und liess 1857 ebendaselbst die Broschüre „die neueren Schicksale des alten Choralgesanges“ und 1859, von wo er wieder in Wien als Beamter lebte, seine „Chorallehre“ (in Commission von Fr. Beck's Universitätsbuchhandlung) folgen, um seine Gegner von der Unstichhaltigkeit ihrer Lehren zu überzeugen. In der Wiener Musikzeitung trat er zum letzten Male für sein System auf und es scheint, dass er in Oesterreich mehr Anhänger gewonnen hat als anderwärts, wo man sich an die Lehren Guido's, Berno's von Reichenau u. a. hält, mit denen St im Widerspruch steht. Ausser den genannten musikalischen Werken veröffentlichte er noch eine Anleitung zur Verhandlung und Beurtheilung einer Orgel.

Stein, Albert Gereon, geb. den 29. Sept. 1809 zu Cöln, fand, mit einer herrlichen Sopranstimme begabt, bald Verwendung auf dem Kirchenchore des Jesuitengymnasiums, und an dem damaligen Domcapellmeister Bernh. Mäurer und dem verdienten Gesanglehrer Schugt treffliche Lehrer; daneben erlernte er auch das Clavier- und Orgelspiel und musste als 12jähriger Knabe schon die Stelle seines Lehrers auf der Orgel vertreten. Nach seiner Priesterweihe wurde St. 1838 als Gesanglehrer am erzbischöfl. Priesterseminar zu Cöln angestellt und wirkte als solcher in verdienstlichster Weise 25 Jahre lang. Durch geeignete Vorträge und sorgfältig geleitete Uebungen suchte er bei den Alumnen eine richtige Anschauung von der Kirchenmusik zu fördern und von da aus weiter hin in der Erzdiözese zu verbreiten, insbesondere den guten Choralgesang zu betreiben, welcher in der Cölner Diöcese noch in steter Uebung und bei dem Volke beliebt ist. Er selbst betrieb fortwährend fleissiges Studium des Chorals und der älteren wie neueren Kirchenmusik und benützte jede Gelegenheit, für Aufbesserung der kathol. Kirchenmusik in Wort und That zu wirken. Von seinen Schriften und Werken haben wir zu verzeichnen: „Antiphonarium Coloniense in brevius coactum, continens cantum Gregor. ad Vesperas et ad Complet. . . . et insuper cantus ad processiones . . .“ (Cöln, 1846); „Kyriale sive Ordinarium Missae . . . juxta usum Metropol. Eccl. Colon.“ (1850, Cöln, bereits in 4. Aufl. erschienen); „Cölnisches Gesang- und Andachtsbuch“ (Cöln bei Bachem, 1852, bereits in 10. Aufl. erschienen und in 130,000 Exempl. verbreitet); „Orgelbegleitung hiezu“ (Cöln, 1853); das vortreffliche Büchlein „Die kathol. Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt“ (Cöln, 1864); vier Vorträge, welche St. über die kathol. Kirchenmusik auf den Generalversammlungen der christlichen Kunstvereine zu Cöln (1856 und 1858) und zu Regensburg (1857) gehalten hat, sind in den gedruckten Verhandlungen dieser Generalversammlungen erschienen. Schliesslich war er auch ein Mitglied der zur Bearbeitung und Herausgabe der römischen Choralbücher für die Erzdiözese vom Cardinal-Erzbischof Johannes v. Geissel niedergesetzten Commission. — Seit 1863 ist er Pfarrer zu St. Ursula in Cöln.

Sterkel, Johann Franz Xaver, geb. zu Würzburg am 3. Dec. 1750. Nach seiner Priesterweihe erhielt er in dem Stifte Neumünster

eine Anstellung als Vicar und Organist zugleich, 1779 machte er eine Reise nach Italien und kehrte erst nach zwei Jahren wieder nach Mainz zurück, worauf ihm der Churfürst ein Canonikat verlieh und 1793 ihn zum Capellmeister ernannte. Bei der Auflösung der Hofcapelle zog er sich nach Würzburg zurück, bis er 1805 als Capellmeister des Fürsten Primas nach Regensburg kam. 1813 nöthigten ihn die politischen Ereignisse, nach Würzburg zurückzukehren, wo er am 21. Oct. 1817 starb. Von seinen weltlichen Compositionen sind viele in Druck erschienen, die Kirchenstücke blieben sämmtlich Mscr.

Stimme. Diess Wort hat eine mehrfache Bedeutung: 1) bedeutet es die menschliche Stimme an sich, 2) jede geschriebene Partie eines Tonstücks, die den Gesang oder die Reihenfolge der Töne in Noten enthält, welche gesungen oder gespielt werden soll; 3) diese Tonreihen selbst, wie sie für die einzelnen zu einem Ganzen vereinigten Singstimmen oder Instrumente bestimmt sind. Sonach redet man von ein-, zwei- und mehrstimmigen Tonstücken, je nachdem eine oder mehrere Stimmen oder Tonreihen sich nebeneinander hören lassen. — Unterschieden werden die Stimmen nach ihrer Tonlage: in hohe und tiefe St., je nachdem eine Stimme in den höheren oder tieferen Tönen sich nach ihrer Eigenthümlichkeit vorzugsweise bewegt; nach ihrem Verhältniss zu einander: in Ober-, Mittel- und Unterstimmen, insofern nämlich die Oberstimme sich in den relativ höchsten, die Unterstimme in den relativ tiefsten Tönen bewegt, während die Mittelstimme die zwischen beiden liegenden Tonreihen auszuführen haben; hiebei kömmt es auf die absolute Tonhöhe nicht an, so dass bei einem Quartett von weiblichen Stimmen der tiefe Alt gerade so gut die tiefste, Grund-, Unterstimme, als bei einem Terzett für Alt, Tenor und Bass der Alt die höchste oder Oberstimme bildet. Die Ober- und Unterstimme werden auch äussere Stimmen genannt. Je nach dem Organe unterscheidet man Vocal- oder Singstimmen und Instrumentalstimmen. Bei der Orgel bedeutet Stimme so viel als Register und man hat dann Flöten- (Labial-), Zungen- und gemischte Stimmen; bei ersteren wird der Ton in den Pfeifen durch einen Aufschnitt oder Kern, bei letzteren mittelst eines dünnen messingenen Blättchens hervorgebracht; zu den gemischten Stimmen gehören die Mixturen. Nach dem Antheil an der Composition theilt man die Stimmen in Real- (wesentliche) und Füllstimmen, Haupt- und Nebenst., Solo- und Ripien- oder Tuttist. — Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres Tones, der so mannigfaltig ist, als es Gemüthsbewegungen, Leidenschaften im Menschen gibt, und wegen der Fähigkeit, mit dem Gesange zugleich Worte zu verbinden, welche den Gegenstand dieser Gemüthsbewegung schildern, einen so grossen Vorzug, dass die Singstimme in allen Tonstücken, wo sie vorkommt, mit Recht die Hauptstimme ist, welcher die Instrumente nur zur Begleitung und Ausschmückung dienen. Darum verdient sie hier eine nähere Besprechung.

Unter menschlicher Stimme versteht man überhaupt alle diejenigen Töne, welche der Athem bei seinem Durchgang durch den Kehlkopf hervorbringt. Gott hat den Menschen hiezu mit einem wunderbar künstlichen Organismus ausgestattet. Zur Erzeugung des Tones tragen mehrere Organe des menschlichen Körpers bei. Die Lunge liefert den Luftstrom (Athem); je kräftiger sie ist, desto stärker kann der Ton werden, je ausdehnbarer, desto länger

können wir den Ton anhalten; je weniger sie gepresst ist, desto gleichmässiger wird der Ton sich bilden lassen, und desto weniger ermüden wir beim Singen. Die Luftröhre, Kehle, leitet den aus der Lunge kommenden Luftstrahl weiter. Am obern Ende der Luftröhre befindet sich der Kehlkopf, das wichtigste Stimmwerkzeug. Vier Knorpel bilden ein beckenartiges Gefüge, in dessen Mitte eine Höhlung ist, welche nach oben und unten offen steht; in dieser Höhlung befinden sich 2 Paare sehniger Bänder, von denen die einen die Stimmbänder heissen, die andern, etwas oberhalb gespannt, Taschenbänder; zwischen jedem Paar bildet sich eine längliche Oeffnung, welche beim untern Paar enger als beim obern ist und Stimmritze genannt wird. Nach den Urtheilen der Physiologen hat an der Tonbildung nur das untere Paar Antheil, indem von dem durchgehenden Luftstrahl die Ränder derselben in vibrirende Bewegung gesetzt werden und so der Luftstrahl zum Ton wird. Je nachdem sich die Stimmritze verengt oder erweitert, wird der Ton höher oder tiefer. Die Stimmritze ist das eigentliche Tonerzeugungsorgan, alle übrigen Theile und Organe: das Zäpfchen, der Gaumen, die Gaumsegel, die Wangen, die Zunge, die Zähne und Lippen dienen theils zur Veredlung des Tones, theils zur Aussprache. — Der Umfang der Stimme ist nicht bei allen Menschen gleich; während der Eine 2, 3 Octaven hervorbringen kann, reicht der Andere kaum eine Octave aus; der Grund hievon ist in der verschiedenen Nachgiebigkeit des Kehlkopfes zu suchen, je nachgiebiger und biegsamer er ist, desto mehr Töne lassen sich hervorbringen. Die Stärke der Stimme hängt nicht blos vom Kehlkopfe ab, sondern vielmehr noch von der Fähigkeit der Athemwerkzeuge, eine möglichst oder verhältnissmässig grosse Masse von Athem zugleich auszustossen; überdiess trägt auch noch die Mund- und Nasenhöhle, die Resonanz der menschlichen Stimme Vieles zu ihrer Stärke bei. An und für sich schallen hohe Stimmen immer weiter als tiefe. Die verschiedene Lage, Höhe und Tiefe der Stimme gründet sich auf die verschiedene Weite des Kehlkopfes, der Wohlklang auf die verschiedene Ebenmässigkeit oder gleichmässig gewölbte Bildung der Organe, die Gewandtheit der Stimme auf die leichte Beweglichkeit des Kehlkopfes und seiner Muskeln.

Von dem Alter und Geschlecht der Menschen werden die zwei Stimmklassen — männliche und weibliche — bedingt; zu letzterer werden auch Knaben- und Castratenstimmen gerechnet. Beide Klassen oder Gattungen scheiden sich in hohe und tiefe: die weibliche in Discant und Alt, die männliche in Tenor und Bass, welche wieder eine Mittelgattung einschliessen: zwischen Discant und Alt den Mezzosopran, zwischen Tenor und Bass den Baryton.

Der Discant — Canto, Cantus, der Gesang, die Melodie genannt, weil er meistens die Hauptstimme führt, auch Soprano — die Oberstimme, französ. Dessus, — hat seinen Namen aus dem Mittelalter, wo man anfing, eine Stimme von der andern abweichen, von ihr abweichend singen zu lassen (discantare). Da die untere Stimme den „tenor“, den cantus firmus hatte, so war es die obere, welche discantirte, daher der höchsten Singstimme, der Oberstimme überhaupt der Name „Discant“ beigelegt wurde. Der Umfang des Soprans reicht vom eingestrichenen c bis zum zweigestrichenen a; der Mezzosopran reicht nicht so hoch, aber einige Töne noch unter das c.

Der Alt, Alto, Altus und Contralto, franz. Haute-contre, — alta vox, cantus altus, eigentlich die hohe Stimme, nämlich gegen den Tenor, welcher früher die Hauptstimme war, — ist die tiefere weibliche oder Knabenstimme, hat ebenfalls zwei Abstufungen: hohen und tiefen Alt, und einen Umfang vom f bis f oder g; der hohe Alt fällt fast mit dem Mezzosopran zusammen. Die Ausdrucksfähigkeit dieser Stimme ist so eigenthümlich, dass sie durch keine andere ersetzt werden kann. Ihr Klang ist ernst, duldsam, herzlich, überirdisch; bei seiner weichen Tonfülle und Stärke drückt der Alt am schönsten die religiöse Erhebung und Hingebung aus.

Der Tenor — Tenore, franz. Taille — ist die zartere unter den Stimmen, welche dem reiferen Alter angehören, die hohe männliche Stimme; sie reicht vom kleinen d bis zum eingestrichenen f oder g. Sie ist eine der wohlthuendsten Stimmen, alle weichere Schönheit des männlichen Charakters spricht sich in ihr aus. Gute Tenorstimmen sind selten und nicht von gar langer Dauer, darum fordern sie besondere Pflege und schonende Sorgfalt. Der Name Tenor (vom lat. teneo, halten, aushalten) stammt aus dem Mittelalter; „tenor, sagt Guido, est mora ultimae vocis", ist das Aushalten des letzten Tones in einem Melodieabschnitte; Joh. Cottonius bezeichnet damit die Note, welche wir in den Psalmtönen die Dominante nennen; später nannte man so die feststehende Kirchenmelodie, um welche sich die begleitenden Stimmen herumschlangen (im Organum und Contrapunkt) — cantus firmus; da sie von Männerstimmen vorgetragen und meistens in die Mitte gelegt wurde, so übertrug man den Namen „Tenor" auch auf die hohe Männerstimme.

Der Bass, Basso, Bassus, die tiefe männliche Stimme, bildet mit seinem ernsten, würdigen, gebieterischen und feierlichen Charakter beim 4stimm. Satze stets die Grund- oder Unterstimme. Sein Umfang reicht vom F der grossen Octav bis d oder e der eingestrichenen Octav. Er hat auch zwei Abstufungen: hoher und tiefer Bass; ersterer wird Baryton genannt. — Während die Frauenstimmen ihren Klangcharakter beibehalten, sind die Knabenstimmen mit dem 16. oder 17. Lebensjahre einer Veränderung unterworfen (Mutation) und schlagen in eine Octav tiefer, in Tenor oder Bass um d. h. sie mutiren. Die klangvollste Stimme wird heiser, die hohen Töne verlieren sich ganz und die tiefen kommen allmählich, sind aber nicht kräftig und sicher; nach höchstens zwei Jahren klingen die neuen, durch die Mutation gewonnenen Töne, sind wieder bestimmt und fest und in Bezug auf Höhe und Tiefe meist ihrer vorigen Lage entsprechend. Einige Gesanglehrer wollen, dass auch während der Mutationszeit einige, wenn auch nur sparsame Singübungen vorgenommen werden; andere sagen, man darf gar nicht singen; gewiss ist, dass, wenn gesungen wird, die äusserste Vorsicht angewendet werden muss.

Der gewöhnliche Stimmumfang ist 15 Töne oder 2 Octaven; diese Töne sind sich aber nicht gleich an Klang und Hervorrufung; es gibt mittlere (ungefähr 8 Töne), welche mit Leichtigkeit kommen d. h. gesungen werden können und rund und hell klingen; oberhalb schliessen sich die hohen Töne an, welche schon mehr Aufwand und Luftstärke bedürfen und spitzig und gellend sind, nach unten sind die tiefen Töne, welche breit und klanglos sind. Bei Männern findet manchmal die bemerkenswerthe Erscheinung statt, dass sie über

die genannten hohen Töne noch etliche Stufen hinaus erreichen, die man Falsett- oder Fisteltöne heisst. Während bei den übrigen Tönen, der sogenannten Bruststimme — die Bänder der Stimmritze in vollständige Schwingung versetzt sind, hat bei den Falsettönen nur eine theilweise Schwingung statt. Diese Falsettöne sind den Brusttönen an Kraft und Klangfarbe sehr unähnlich; ohne Bildung klingen sie weinerlich und unmännlich, und nur durch fleissige Cultur können sie den übrigen ähnlich gebildet werden. Die genannten Abstufungen der Töne mit ihrer oft merklich verschiedenen Klangfarbe bei einem und demselben Individuum hat man auch „Register“ (ein der Orgel entnommener unpassender Ausdruck) genannt, und redet von einem Brust-, Mittel-, Falsettregister u. s. w.

Was die Bildung, Vervollkommnung und Pflege der Stimme anbelangt, genügen folgende Bemerkungen:

I. Die Bildung der Stimme hat in's Auge zu fassen: 1) die richtige Stellung und den gehörigen Gebrauch der Stimmwerkzeuge zum guten Tonansatz; der Sänger suche seine Zunge und den Kehlkopf in der Lage zu erhalten, die sie im ruhenden Zustande haben, er beherrsche auch den Luftstrom und gebrauche ihn nicht in gleicher Kraft bei allen Tönen, mit Heftigkeit aber niemals. Fehler gegen die ordentliche Stellung der Zunge, des Kehlkopfes u. dgl. erzeugen den sogenannten Hals-, Magen-, Nasenton, welche nichts taugen. — 2) Die gehörige Stellung des Körpers; erfordert sie schon der Anstand vom Sänger, so noch mehr das Wohl seiner Stimme und das Wirken seines Gesanges. Der Körper muss eine freie, aufrechte Haltung annehmen, weder vorne über, noch mit Zwang und Steifheit zurückgebeugt werden; ein grosser Fehler ist das Auseinanderspreizen der Füsse, man stehe auf beiden Füssen fest. Die Schultern müssen so weit zurücktreten, dass sie die Brust ohne Spannung hervorheben, die Arme seien auch frei. — 3) Die Veredlung des Klanges der Stimme, das möglichste Verschmelzen der Register an ihren Grenzen, reine und sichere Intonation, Biegsamkeit der Stimme und Oekonomie im Athemholen. Solches kann nur durch häufige, sorgfältig geleitete und vorgenommene Uebungen durch Vocalisen, Solfeggien u. a. geschehen; eine besondere Beachtung verdient das An- und Abschwellen des Tones und das Portamento.

II. Rücksichtlich der Pflege der Stimme hat der Sänger zu beachten: 1) beim Singen. Jedes Stimmwerkzeug gewinnt durch mässige und ordentliche Thätigkeit, wird aber geschwächt durch Unordnung und zu grosse Anstrengung. Man singe daher nie bis zur völligen Ermüdung; Töne, die man nur mit Mühe singen kann, singe man höchst selten, und die übrigen nie mit unnatürlicher Anstrengung; das Schreien verdirbt jede Stimme. Man singe ferner nie im Zustande der Erhitzung, der Ermüdung, nicht unmittelbar nach dem Essen, nicht in heissen, aber auch nicht in zu kalten Localen. Sind die Stimmorgane angegriffen oder krank (Katarrh, Heiserkeit, Hustenreiz u. dgl.), so singe man gar nicht, ebenso zur Zeit der Mutation; die an Engbrüstigkeit leiden, haben sich besonders zu schonen. — 2) Ausser der Zeit des Singens. Man halte Maass im Essen und Trinken; letzteres ist besonders schädlich unmittelbar nach einem, auch nur etwas anstrengenden Gesange oder unter demselben, wie überhaupt im erhitzten Zustande; fette Speisen, ölige Dinge, alle scharfen geistigen Getränke und heftig reizenden Gewürze meide man. Tabakrauchen

kann manchmal der Stimme zuträglich sein, vieles Tabakschnupfen macht die Stimme klang- und resonanzlos. Der Sänger kleide sich gleichmässig warm, doch nicht verzärtelt, und vermeide starke Erhitzungen sowie auch Verkältung, namentlich der Stimmorgane; scharfe Zugluft, trockene Ost- und rauhe Nordwinde haben immer einen schädlichen Einfluss auf die Stimme; die Kleider sollen aber bequem sein, nicht drücken, vorzüglich den Hals nicht beengen. Blasinstrumente unterlasse der Sänger ganz, da sie die Brust unnöthig anstrengen und der Stimme einen guten Theil ihrer Kraft rauben. Habe dann grosse Sorgfalt für Erhaltung der Zähne! — Feuchte, dumpfe, neblichte, staubige, sehr heisse und sehr kalte Luft greift Brust und Kehlkopf an.

Hiemit ist das Nöthigste über die menschliche Stimme und ihre Pflege gesagt. Ausführlicheres findet man in grösseren Gesangschulen, z. B. von A. B. Marx „Die Kunst des Gesanges"; Schmid „Grosse Gesangschule für das singende Deutschland"; Baumann „Ausbildung der Kehle zum Instrument" u. v. a.

Stimmgabel, ein aus Stahl gabelartig zweizinkig gearbeitetes, unten mit einem Stiele von gleichem Metall versehenes Instrument, welches, wenn seine Zinken durch Anschlagen an einen harten Gegenstand in tremulirende Bewegung gesetzt werden, einen Ton hell und klar angibt. Sein Erfinder ist John Shore, welcher als Lautenist der königl. englischen Capelle 1753 starb. Die Stimmgabeln sind entweder in eingestrichen a oder c eingestimmt.

Stimmung bedeutet in der Musik a) die nach dem festgesetzten Stimmtone (Normalton, gewöhnlich das eingestrichene a) angenommene und aus dem Höhen- und Tiefenverhältnisse dieses Tones sich mathematisch entwickelnde Uebereinstimmung der Octaven und übrigen Intervalle eines Instrumentes; oder b) die gleichförmige Uebereinstimmung aller Instrumente eines Orchesters hinsichtlich ihrer mathematischen Tonverhältnisse. Früher hatte man verschiedene Stimmungen: den Chorton und den Kammerton, wovon der erstere um einen ganzen Ton tiefer war als der letztere. Jetzt bedient man sich so ziemlich überall des Kammertones, nach welchem eine offene hölzerne Pfeife von 8 Fuss Länge das tiefe C gibt; doch finden auch hier noch einige kleine Abweichungen statt; nur für ganz Frankreich ist ein fixer Ton decretirt, welcher auch bereits in andern Ländern angenommen ist: das eingestrichene a ist zu 870 Schwingungen in der Secunde angenommen. — Die harmonischen Instrumente, Clavier, Orgel u. dgl. werden nach gleichschwebender Temperatur gestimmt (s. Temperatur), so dass jeder halbe Ton zum nächstfolgenden in gleichem geometrischen Verhältnisse wie zu dem vorhergehenden steht, und die ganze Octave in 13 ganz gleiche Halbtonintervalle getheilt wird.

Streichinstrumente sind diejenigen, welche mit einem Bogen gestrichen, gespielt werden; Streichquartett begreift 2 Violinen, Bratsche oder Altviola und Violoncell oder Bass in sich.

Strozzi, Bernardo, Componist des 17. Jhdts., aus dem Franciscanerorden; 1618 erschienen von ihm zu Venedig Motetten, Messen, Psalmen etc.

Stuntz, Joseph Hartmann, geb. den 23. Juli 1793 zu Arlesheim, Canton Basel-Landschaft, empfing seine erste musikalische Bildung in Strassburg, wo er in seinem 14. Jahre schon ein gut aufgenommenes Te Deum componirte. Bald darauf zog er mit seinem Vater nach München, wo er durch besondere Protection des Königs Max I. den

Capellmeister Winter als Lehrer erhielt; 1815 genoss er noch zu Wien den Unterricht Salieri's. 1818 wurde er Maestro der italienischen Oper in München, 1823 Vicecapellmeister und Vocaldirector der Hofoper und zwei Jahre darauf nach Winter's Tod erster Capellmeister; 1836 trat er wegen neuer Einrichtung der Direction beim k. Hoftheater in Pension. Nachdem er bisher mehr der weltlichen Musik seine Kräfte gewidmet hatte, arbeitete er nun als Dirigent der Musik in der Allerheiligen-Capelle fast ausschliesslich für die Kirche im strengsten Styl (a capella), in welchem er mehrere beachtenswerthe Werke, Messen, Motetten, ein 5stimm. Requiem u. a. componirte. Fast alle diese Werke sind Mscr. geblieben. Er starb am 18. Juni 1859.

Styl (griech. στῦλος, der metallene Griffel, womit die Alten schrieben). Zuerst wurde dieses Wort auf die Schreibart in der Rethorik übertragen, als die durch die Verschiedenheit des Zweckes oder des Redenden oder Schreibenden verschieden bestimmte Anwendung der Sprache, oder die eigenthümliche Art und Weise, seine Gedanken durch die Sprache auszudrücken. Auch in die Musik würde dieses Wort herübergenommen und in subjectiver und objectiver Richtung angewendet. Denn der Kunststyl hängt nicht blos mit der Denkungsart und der Bildung des Künstlers, sondern auch mit der Wahrheit des darzustellenden Stoffes und dem Zwecke des Kunstproductes auf's Innigste zusammen. In subjectiver Beziehung sprechen wir von einem Style nach der Individualität eines Tonkünstlers oder einer besondern Klasse von Künstlern, in wie fern ihnen besondere Ausdrucksweisen und Formen oder die ganze Auffassung einer Idee eigenthümlich sind; daraus entstehen die verschiedenen Schulen und Manieren, z. B. der Palästrinastyl, die römische Schule, der Styl a capella u. s. w. Auch die Nationalität begründet eine Verschiedenheit des Styles, der Nationalcharakter wird sich in den Kunstwerken nie verläugnen; der kräftige, ernste, erhabene, viel tiefer im Geistesleben gründende deutsche Styl unterscheidet sich sehr kenntlich von dem mehr auf äussern Glanz und auf Eleganz Werth legenden französischen, und von dem spielenden, nur fast der Unterhaltung dienenden, heitern italienischen Style nicht minder in der Darstellungsweise als in den Darstellungsmitteln. Nach der Zeit und nach den Epochen der Entwicklung der Tonkunst redet man von einem alten und einem neuen, modernen Styl. Objectiv betrachtet zerfällt der Styl in Hinsicht auf den darzu stellenden Stoff in einen strengen oder gebundenen und einen freien oder ungebundenen; bei ersterem wiegt mehr die Form über, indem die Regeln der Tonsetzkunst auf's Stricteste beobachtet und die künstlichen Formen besonders berücksichtigt werden; bei letzterem wiegt der unmittelbare Gefühlsausdruck vor, und wenn er auch nicht gegen die Hauptregeln verstösst, so erlaubt er sich doch mehrere Ausnahmen und gültig gewordene Licenzen, auch lässt er sich nicht leicht in künstliche Formen einengen. Diese Unterscheidung fällt mit der vom kirchlichen und weltlichen Styl fast zusammen, und es wurde auch bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts der strenge Styl als der allein kirchliche anerkannt. Gewöhnlich nennt man diess Satz, Schreibart. Jedes Tonstück hat einen besondern Zweck, und es hat hiebei der Tonsetzer nicht blos die verschiedenen Arten des Ausdrucks der Empfindungen, sondern auch andere Umstände, z. B. Ort, Zeit und Gelegenheit, zu berücksichtigen, wonach besondere Eigenthümlichkeiten und gewisse charakteristische Merkmale in der ganzen

Anlage und Behandlung des Tonstückes sich ergeben. Hienach unterscheidet man Kirchen-, Kammer-, Theater- und Opernstyl.
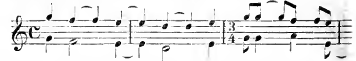
Subito (ital.) — plötzlich; z. B. „volte subito", kehre schnell um, gewöhnlich abgekürzt: v. s. oder V. S.

Subsemitonium modi, s. Semi.
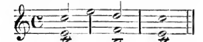
Symbolum, das Glaubensbekenntniss (Credo). In der Liturgie kommen drei Symbola zur Anwendung: 1) das apostolische Glaubensbekenntniss, Symb. apostolicum „Credo in Deum" in dem Officium; 2) das nicäno-constantinopolitanische, und diess ist das Credo der Messe; 3) das sogen. Symbol. S. Athanasii „Quicunque vult salvus esse" in der Prim, aus den Schriften dieses Heiligen zusammengestellt, wie einige Liturgiker angeben. Durch eigenen Gesang ist blos das „Credo in unum Deum" in der heil. Messe ausgezeichnet. Wann es daselbst in allgemeinen Gebrauch kam, lässt sich nicht bestimmen. Zuerst wurde es in der orientalischen Kirche gesungen; von da soll der Gebrauch in die lateinische Kirche übergegangen sein; doch findet sich schon im II. Ordo Romanus, den Pabst Gregor d. Gr. verbessert hat, die Rubrik: „Post lectum Evangelium.... ab Episcopo ‚Credo' cantatur." Es scheint bis zum 11. Jhdt. (mit Ausnahme der Pontifical-Messen) nicht gesungen, sondern blos recitirt worden zu sein, was auch Martene und Gerbert festhalten. In einzelnen abendländischen Kirchen war dessen Gesang aber schon im 9. Jhdt. in Uebung. — In allen römischen Chorbüchern findet sich im Ordinarium Missae nur eine Melodie zum Credo (wenn sie auch in einigen Diözesen etwas abweicht), um die Einheit des Glaubens zu symbolisiren. Diese Melodie hat eine Einrichtung wie die Gesänge des Accentus, so dass gemäss derselben das Credo blos recitirend vorgetragen werden muss. Das ist die einzig richtige, dem Inhalt und nicht poetischen Texte convenirende Vortragsweise, wovon die Composition der neuern Musik so sehr abweicht, die das Ganze in eine Cantate umgewandelt hat mit Zuhülfenahme ungehöriger Wortmalerei. — Das Credo soll ohne jegliche Kürzung und Auslassung gesungen werden; selbst mit der Orgel den je zweiten Vers oder Artikel „abzuspielen" ist nicht erlaubt. Viele kirchliche Verordnungen schärfen den vollständigen Gesang des Credo ein.

Symphonie (griech. συμφωνία, das Mitklingen) war bei den Griechen der Ausdruck für Consonanz; so hiessen auch die durch viele Stimmen im Unisono ausgeführten Gesänge. Hukbald (10. Jhdt.) wie alle früheren Schriftsteller über griechische Musik, gebrauchte diess Wort noch gleichbedeutend mit Consonanz; Guido von Arezzo (11. Jhdt.) benennt damit die Melodie, auch Albertus M. (13. Jhdt.) versteht darunter ausser Consonanz noch das Zusammensingen Vieler im Einklang, ja Hermann Finck (15 Jhdt.) versteht noch unter dem Ausdrucke symphonizare nichts Anderes, als das Mitsingen einer Tonweise in der Octav. Daher hiessen in alter Zeit die Chorknaben pueri symphoniaci. Bei dem Emporkommen der Instrumente nannte man Musikstücke für Vocal- und Instrumentalmusik Symphonien; im 14. und 15., selbst noch im 16. Jhdt. benannte man den Tonsetzer Symphoneta, die Tonsetzkunst Symphonurgia. Erst im 17. Jhdt. wurde der Name blos für Instrumentalstücke gebraucht, und eine Symphonie (jetzige Schreibart: Sinfonie) war bis in's 17. und 18. Jhdt. die Einleitungsmusik bei Opern, seit dieser Zeit Ouvertüre benannt. Joseph Haydn gestaltete sie zur eigenthümlichen Musikgattung aus.

Syncope, eine taktische Figur in der Musik, wobei die zweite Hälfte eines Takttheils oder einer Taktgrösse mit der ersten Hälfte des folgenden Takttheils verbunden wird, z. B.:



Durch das Anbinden der Note auf dem guten Takttheil an die vorhergehende auf dem schlechten Takttheil, wird der Accent der Takttheile aufgehoben oder verrückt, weshalb man diese Figuren auch Rückungen nennt. In früheren Zeiten zog man sogar die Noten von einem Takt an den andern zusammen und schrieb:



Doch kommt ebenso häufig vor, dass man bei solchen Syncopen den Taktstrich wegliess und auf diese Weise bald Takte schrieb, welche 2 halbe Noten, bald solche, welche 4 halbe Noten enthalten.

T.

T. In alten Musikstücken wird oft ein T vor den Tenor gestellt, ohne weitere Vorzeichnung.

Tabulatur (vom lat. tabula, die Tafel), ital. Intavolatura, bezeichnet eine Uebersichtstafel vereingter Stimmen, eine Art Partitur, dann auch die Tabulaturschrift und jede Gattung Notenschrift. Diese Art der Aufzeichnung scheint erst mit dem Erblühen des Contrapunktes und besonders mit dem Anfang des 16. Jhdts. in Uebung gekommen zu sein, und man bediente sich ihrer hauptsächlich für die harmonischen Instrumente, als Orgel, Laute, Theorbe. Es gab eine deutsche, eine italienische und eine Lautentabulatur. In Deutschland war bei den Organisten, sogar auch hin und wieder bei den Contrapunktisten, eine Tonschrift mit Buchstaben in Uebung, in welcher viele Orgelcompositionen und selbst Partituren grösserer Vocalcompositionen, namentlich aus dem 17. Jhdt. aufbewahrt sind. Die Töne wurden in deutscher Currentschrift bezeichnet:



Ein dem Buchstaben angehängtes Häckchen zeigte die Erhöhung durch ♯ an, z. B. f, = fis; g, = gis. Statt es setzte man dis, statt des — cis u. s. w., eine Tonbenennung, welche bis Anfang dieses Jhdts. hin

und wieder im Gebrauche war. Die Dauer der Töne wurde durch folgende Zeichen, welche über den Buchstaben standen, angedeutet: Anstatt der Zeichen findet man auch . Kamen mehrere Viertel, Achtel u. dgl. hinter einander, so verband man sie auf ähnliche Weise, wie es heutzutage mit den Schwänzen der kleinen Notengattungen geschieht z. B.:

g a h a

Bisweilen findet man die oberste Stimme eines mehrstimm. Gesanges mit schwarzen Noten geschrieben. Die deutschen Organisten hielten sich an diese Tabulatur noch lange, nachdem die Niederländer, Franzosen u. a. sie zurückgelegt und der Noten sich zu bedienen angefangen hatten.

Die italienische Tabulatur ist nichts anderes, als die von Viadanna mehr verbreitete Bezifferung des Grundbasses, der sogenannte „Generalbass". — Die Lautentabulatur war anfänglich ebenso eingerichtet wie die benannte deutsche, nur dass sie mit den Buchstaben und Ziffern nicht Töne, sondern die Lage derselben auf der Laute, d. h. die Bünde bezeichnete. Doch waren die deutsche Lautentabulatur (als deren Erfinder der blinde Musiker Conrad Paulmann von Nürnberg genannt wird), die italienische und französische unter sich verschieden in der Anwendung von Ziffern oder Buchstaben, in Italien bediente man sich hiebei auch noch eines Systems von 6 Linien. — Bei den alten Contrapunktisten findet sich auch eine Notentabulatur, die wahren Anfänge unserer Partituren (s. diesen Artikel); sie benützten ein System von 10 Linien, welches gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singstimmen begreift, und trugen auf dieses die Noten ein, welchen sie für jede Singstimme eine andere Form oder Farbe gaben; Taktstriche wurden dabei angewendet. Um die Mitte des 16. Jhdts. nahm diese Tabulatur ein Ende und es begannen die Partituren mit vier-, fünf- und mehrzeiligen Systemen. Als ein bemerkenswerthes Werk in deutscher Tabulatur gedruckt sei angeführt: „Neue künstliche Tabulatur auf Orgel und Instrumente . . . Durch Bernhard Schmid, Bürger und Organisten zu Strassburg, 1577." Fol., welches zugleich eine reiche Sammlung der schönsten Compositionen guter Meister dieser Zeit ist.

Tacet (vom lat. tacere, schweigen), „er (der Spieler oder Sänger) schweigt", wird gesetzt, wenn bei einem bedeutenderen Absatz eines Tonstückes irgend eine Stimme nicht mitzuwirken hat. Im Italienischen heisst es: si tace.

Takt, vom lat. tactus, Berührung, Schlag, ist eigentlich eine Zeiteinheit in Noten dargestellt; einer längeren Tonreihe würde bei all ihren sonstigen Schönheiten doch das Moment der Einheit fehlen, sie würde schwer zu fassen oder gar unverständlich sein, würde sie nicht in gleichartige Abschnitte zerlegt und so übersichtlich gemacht. Der Takt oder die Taktabtheilung bewirkt diese Einheit in der Mannig-

faltigkeit der Zeitmomente. Allerdings gibt es auch taktfreie Tonreihen, wie die Choralmelodien, Phantasien u. dgl., jedoch entbehren dieselben nicht eines ordnenden Elementes, indem sie in Gruppen gebracht sind, welche auf mehr oder minder wichtige Ruhepunkte abfallen und hiedurch ein Verständniss des musikalischen Gedankens bewirken. Die Nothwendigkeit einer Taktabtheilung hat sich mit der emporkommenden Mensuralmusik und Harmonie aufgedrängt, indem das Nebeneinanderschreiten mehrerer Stimmen in Noten von verschiedener Geltung eine gewisse Abtheilung derselben nach einerlei Verhältniss erforderte. Als solche Takt- oder Zeiteinheit nahm man vorerst die Brevis (daher auch „Tempus" ihr Verhältniss zur Longa genannt wurde), später die Semibrevis an, die entweder zwei- oder dreitheilig, als imperfect oder perfect angenommen wurde; denn der Schlag (Niederschlag), tactus, bedingt zugleich, soll ein zweiter folgen, eine Hebung, einen Aufschlag, als Vorbereitung für diesen, welche entweder dem natürlichen Gefühl gemäss gleich lang oder kürzer als der Schlag sein kann. Wenn auch eine Reihe von Tönen in gleiche Abschnitte gebracht wird, so kann sie doch als monoton, für die Musik gar keinen Werth haben, wenn nicht die Accente in diesen Abschnitten berücksichtigt werden und so ein und das andere Glied dieser Abschnitte, ein Takttheil vor den andern hervortritt; und das ist eben dies, was wir oben als Niederschlag und Aufschlag, Senkung (Thesis) und Hebung (Arsis) bezeichnet haben und was auch Taktgewicht heisst. Hiernach bilden sich die verschiedenen Taktarten, welche im Allgemeinen in zwei Hauptklassen — die geraden, welche auf der Zweitheilung — die ungeraden Taktarten, welche auf der Drei- (oder Fünf-) Theilung beruhen, sich scheiden. Zu den geraden T. gehören also: der 2/2 oder Allabreve (₵), alla Capella oder Tempo maggiore (ältere Tonstücke werden gewöhnlich in Takten, welche 4 halbe Noten umfassen, notirt, grosser und doppelter Allabreve-Takt), der 2/4, 4/4 (C), der 6/4, 2/8, 6/8 12/8 Takt. Zu den ungeraden, auch Tripeltakte geheissen, gehören der 3/2 (oder), 3/4, 5/8, 9/8, 9/16 Takt u. dgl. Alle diese Taktarten können wieder einfache (2/2, 2/4, 3/4 und 3/8) oder zusammengesetzte (4/4, 6/4, 6/8, 12/8) sein. — Die Hauptabschnitte eines Taktes, Arsis und Thesis, schlechte und gute Takttheile zerfallen auch in Unterabtheilungen, welche noch geringeren Accent als die schlechten Taktzeiten haben und Taktglieder und Gliedertheile heissen. Der 2/2 T. ist also accentuirt:

1 1/2 1 1/2 ; der 4/4: 1 1/4 1/2 1/4 ;

der 3/4 T. in Achteln: ; der 6/8 T. aber:

Es ist darum nicht gleichgültig, welche Taktart für ein Tonstück genommen wird, wenn sie auch in manchen Beziehungen gleich erscheinen; und wenn sich eine Melodie u. dgl. sowohl in 4/4 als 2/4 schreiben liesse, so ändert diess doch wegen des Accentes an dem Charakter der Melodie u. dgl. sehr viel.

Die einzelnen Takte werden durch senkrechte, das ganze Liniensystem durchschneidende Striche, **Taktstriche**, von einander geschieden. Manchmal beginnt ein Stück nicht mit einem vollen Takte, und man sagt von diesen, dass sie den **Auftakt** haben; in solchem Falle geben der erste und letzte unvollständige Takt zusammengenommen einen vollen Takt.

Taktschlagen ist die Bezeichnung der Taktheile (oder Taktglieder bei langsamer, oder Takthälften bei schneller Bewegung) von Seite des Dirigenten durch Hebung, Senkung oder Seitenbewegung (auch hörbares Aufschlagen) mit der Hand, einer Notenrolle oder dem Taktirstab. Beim Allabreve-, $^2/_4$, $^4/_8$, in sehr schnellem Tempo anch beim $^4/_4$ und $^6/_8$ Takt findet blos ein Nieder- nnd ein Aufstreich statt; beim $^3/_4$ Takte ein Niederschlag, ein Seitenschlag nach rechts oder links und ein Anfstreich; beim $^4/_4$ Takt 4 2—|—3 1; beim $^6/_8$ Takt 6 3—|—4 5 1 2 u. dgl. In den Musiken aus der ältern Zeit sind bei der geraden Taktart 4 halbe Noten in einen Taktraum zusammengefasst; wird hiezu der Takt geschlagen, so darf er nicht nach Art des $^4/_4$ Taktes geschlagen werden, sondern man hat ihn als doppelten Allabreve-Takt aufzufassen und demnach auch eine halbe Note als Niederschlag, die andere als Aufstreich zu behandeln, gleich als wären je 2 halbe Noten oder ihr entsprechender Werth in einen Takt gefasst. Diess ist die naturgemässe Art des Taktgebens für diese Musik, da die Semibrevis (= ○) das Grundtaktmaas war und diese dnrch Auf- und Niederstreich bezeichnet wurde. Auch hat jede erste und dritte Note eines solchen grossen Taktes gleiches Gewicht, es bilden nur 2 halbe Noten eine Takteinheit, nicht vier; es würde aber diess natürliche Taktgewicht durch Taktschlagen nach Art des $^4/_4$ Takes gestört, indem dabei der dritten Note ein bei weitem schwächeres Gewicht zukäme und erst die vier Streiche ein volles Ganze bildeten. — Wichtig ist es, dass die Bewegungen des Taktschlagens auf das Präciseste, in einem Ruck eine jede, ausgeführt werden, damit sie dem Musikpersonale die Taktheile auf's Schärfste bezeichnen; ohne dieses wird unsicheres, schwankendes Zusammenspielen oder Singen der guten Ausführung bedeutenden Eintrag thun.

Den Takt hörbar zu schlagen, ist nur bei der Einübung und im Nothfalle zu gestatten; in der Kirche ist es überaus störend und ungeziemend; darum hat auch 1856 der Cardinalvikar in Rom in einem Erlasse den Capellmeistern und Chordirigenten eingeschärft, den Takt nicht mit einem Stocke, sondern mit einer Papierrolle zu schlagen, was Rom und Italien wohl am meisten angeht, wo man gewohnt ist, den Takt hörbar zu schlagen.

Tantum ergo. Mit diesen Worten beginnen die letzten zwei Strophen des Hymnus **Pange lingua**, welche bei dem feierlichen Segen mit dem Allerheiligsten nach der Vorschrift der Kirche zu singen sind, während der Priester an den Stufen des Altares anbetend kniet. Diese Strophen werden vom Chore (ohne Intonation des Priesters) **vor** dem Segen selbst abgesungen, nach deren Beendigung der Versikel „Panem de coelo etc.“ mit dem Respons. „Omne delectamentum in se habentem (Allelnja)“ mit der Oration de SS. folgt. Während des darnach

gegebenen Segens schweigt der Chor, und die Orgel ertönt, wenn sie gespielt wird, nur mit sanften und leisen Stimmen.

Tarditi, Paolo, geb. zu Rom, war um 1620 Capellmeister an der Kirche S. Giacomo de'Spagnuoli daselbst und lieferte geschätzte 8stimm. Kirchencompositionen. Ein anderer T. Orazio, war um die Mitte des 17. Jhdts. Capellmeister zu Faenza und hat viele Sammlungen Messen, Motetten, Psalmen u. dgl. durch den Druck veröffentlicht.

Tartini, Giuseppe, einer der grössten Violinspieler des vorigen Jhdts., auch berühmter Theoretiker und Componist. Geb. zu Pirano in Istrien, widmete er sich vorerst dem Jus und nebenbei der Musik, später wurde sie jedoch sein Lebensberuf. Er begründete ein eigenes System der Harmonie „auf den dritten Klang", welches er in dem „Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia" (Padua 1754) und in „De' principi dell' armonia musicale" (Padua 1767) niederlegte. Er starb zu Padua am 16. Febr. 1770.

Tasto solo bedeutet in der Generalbassschrift, dass der Spieler zu dem Grundtone nicht einen Accord greifen, sondern diesen Grundton allein anschlagen soll.

Taux, Alois, geb. den 5. Oct. 1817 zu Baumgarten bei Frankenstein in preuss. Schlesien und von Jugend auf mit fast allen Instrumenten bekannt, versuchte sich im 12. Jahre schon mit der Anfertigung kleiner Kirchenstücke. 1834 wurde dem strebsamen Jünglinge die Aufnahme in das Prager Conservatorium bewirkt, und zwar in Anbetracht seiner musikalischen Fortschritte sogleich in den zweiten Curs. Hier studirte er die literarischen Gegenstände, die Aesthetik und Geschichte der Tonkunst unter Prof. Beutel, die Generalbasslehre unter Prof. Fr. Dionys Weber, welcher ihm überhaupt ein sehr liebevoller Gönner war. Als Soloinstrument pflegte er das Waldhorn. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium versah er eine Musikdirectorstelle zu Graz, dann zu Linz und Salzburg. In letzterer Stadt gewann er bald den Kunstmäcen Dr. Hillenprandt, Hof- und Gerichtsadvokaten, welcher 1841 den Dom-Musikverein mit dem Lehrinstitute des Mozarteums in's Leben rief; T. wurde bei ersterem als Capellmeister, bei letzterem als Director angestellt. Diese Posten bekleidete er vom 1. Oct. 1841 bis zu seinem am 17. April 1861 erfolgten Ableben in ehrenvoller, den musikalischen Ruf Salzburgs neu begründender Weise (wie sich der Verfasser seines Nekrologs ausdrückt). An Kirchenmusik schrieb T.: eine 8stimm. Vocalmesse, 3 grosse instrumentirte Messen (in Es, F, B), eine kleinere Figuralmesse in C, eine Vocalmesse mit Harmoniebegleitung, eine Messe für 4 Männerstimmen, eine Vocalmesse für Doppelchor, ein Requiem, ein Te Deum, eine grosse Vesper, eine grosse und eine kleinere Litanei in C; an Profanmusik: 3 grössere und 3 kleinere Ouverturen, mehrere Streichquartette und eine Festcantate.

Tavares, Manoel, geb. zu Portalegre in Portugal, blühte um 1625, war Capellmeister zu Murcia in Spanien, später in Cuença, wo er auch starb. Seine Kirchencompositionen waren gerühmt.

Te Deum laudamus. Dieser kirchliche Lobgesang, welchen man auch den Ambrosianischen Lobgesang nennt, wird als ein Werk des grossen Hymnendichters und Kirchenlehrers Ambrosius betrachtet, doch hat man hiefür keine unumstösslichen Zeugnisse. Einige nennen auch den hl. Hilarius v. Poitiers und Nicetius von Trier als dessen Verfasser. Der Text hat offenbar ein sehr hohes Alter, seine musikalische Durchführung ist wohl in die Zeit Gregor des Gr. zu setzen;

die wahrhaft grossartige, erhabene und ergreifende Melodie bewegt sich im Umfang einer Octav und gehört dem III. und IV. Tone (mixt.) an. — Der hl. Benedict schreibt diesen Hymnus in seiner Regel als Schluss des dritten Nocturn für alle Sonntage und Feste, welche drei Nocturnen haben, vor. Im römischen Brevier hat er seine Stelle am Schlusse der 9. Lection als ein Dankgebet an allen Tagen, deren Feier eine zur Freude stimmende ist, somit regelmässig an allen Sonntagen (mit Ausnahme der Sonntage von Septuagesimä bis Ostersonntag), an allen Festen bis herab zum semiduplex, sowie auch während der Festoctaven und in der ganzen österlichen Zeit. Ausnahmsweise wird das Te Deum noch feierlich gesungen, um Gott für empfangene grosse Wohlthaten zu danken. In diesem Falle bildet es entweder eine eigentliche gottesdienstliche Feier, oder schliesst sich als ein eigener Ritus an die Feier der hl. Messe u. dgl. an. Diese letztere Anwendung ist auch schon alt; laut einem Capitulare Ludwig des Frommen schloss der Convent von Bischöfen in Tribur im Jahre 822 seine Verhandlungen auf diese Weise. — Im Chor stimmt der Hebdomadar in festis solemn. et Dominicis das Te Deum an, nachdem der Cantor ihm die Intonation desselben gegeben. Ist kein fest. solemn. oder Sonntag, so treten die Cantoren in die Mitte des Chores, und intoniren selbst diesen Lobgesang. Bildet es eine eigentliche Danksagungsfeier, so intonirt es der Celebrant; beim Vers „Te ergo quaesumus" kniet er sich nieder und auch die Melodie und musikalische Bearbeitung dieses Verses nimmt einen ruhigeren, feierlichen Gebetscharakter an. An den Schluss des Lobgesanges knüpfen sich Versikel und Responsorien: ℣. Benedicamus Patrem et Filium cum sancto Spiritu. ℟. Laudemus et superexaltemus eum in saecula. ℣. Benedictus es Domine in firmamento coeli. ℟. Et laudabilis et gloriosus et superexaltatus in saecula. ℣. Domine exaudi orationem etc. etc. und eine entsprechende Oration.

Temperatur in der Musik heisst die von der Natur abweichende Stimmung der Instrumente und überhaupt die ganze Einrichtung unseres Tonsystems, wonach die Octave in 12 gleiche halbe Töne eingetheilt wird und die Unterschiede des Komma u. s. w. nicht in Betracht kommen. Die mathematische Temperatur, wobei jedes Intervall nach seiner eigentlichen mathematischen Grösse ertönt, lässt sich namentlich auf den harmonischen Instrumenten nicht durchführen, indem eine solche Stimmung nur für eine einzige Tonart Geltung haben könnte, für eine andere Tonart die meisten derselben Töne zu hoch oder zu tief erscheinen würden, z. B. das mathematisch rein gestimmte d für C dur wäre zu tief für D dur u. s. w. In praxi ist man aber schon der Theorie vorausgegangen, indem das menschliche Ohr nicht so vollkommen ist, dass man diese feinen Unterschiede des Komma u. dgl. hätte ausdrücken oder genau hören können; die Biegsamkeit der menschlichen Stimme accommodirte sich dem Erforderniss des Ohres. Erst nachdem im 16. und 17. Jhdt. die Transpositionen und der Wechsel der Tonarten nach dem neu auftauchenden System häufiger wurden, sah man sich genöthigt, auf eine Vereinfachung der chromatischen Töne zu denken. Lange noch hatte die Orgel besondere Tasten und Pfeifen für es und dis, as und gis, bis endlich um die Mitte des 17. Jhdts. die Ausgleichung der Töne, die gleichschwebende Temperatur, Eingang fand. Dass hiebei für viele Töne die mathematische Reinheit nicht beibehalten werden konnte, geht aus den Lehren der Akustik hervor.

Tempo, vom ital. Tempo, lat. Tempus, frz. mesure, eigentlich Zeit, dann Zeitmaas, bezeichnet die absolute Geltung der Töne, wie lang eine bestimmte Note in diesem oder jenem Tonstück sein oder gehalten werden soll, dessen längerer oder kürzerer Dauer auch die Theile dieser Note, oder die Takttheile und Taktglieder bezüglich der Dauer entsprechen. Dadurch entsteht dann die schnellere oder langsamere Bewegung eines Tonstückes. Um die absolute Geltung einer Note zu bestimmen, hat Mälzel ein Metronom, Chronometer (s. d. A.), Zeit- oder Taktmesser erfunden, und nach diesem wird in Graden die Geschwindigkeit einer bestimmten Note am Anfange eines Tonstückes angegeben. Ausserdem bedient man sich gewisser Kunstausdrücke, um das Tempo oder die schnellere oder langsamere Bewegung des Tonstückes zu bezeichnen. Man kann diese Ausdrücke, die meist in italienischer Sprache gebräuchlich sind, in 3 Klassen eintheilen:

I. Die langsame Bewegung: Largo, sehr langsam und gedehnt; Larghetto, etwas langsamer und gedehnt; Adagio, langsam; Lento, etwas weniger langsam als Adagio; Grave, schwer, gewichtig; II. die mittlere Bewegung: Andante, gehend; Andantino, ein wenig gehend; Moderato; III. die schnelle Bewegung: Allegretto, etwas munter und leicht; Allegro, munter und lebhaft; Vivace, lebhaft und feurig; Presto, geschwind; Prestissimo, sehr geschwind. Zur feineren Abstufung werden auch noch Beiwörter hinzugefügt, als: assai, sehr (z. B. Allegro assai, sehr schnell); un poco, ein wenig; un poco piu, ein wenig mehr; meno, weniger; tropo, sehr; non tropo, nicht zu sehr; molto, viel.

Der Uebergang von einem schnelleren zu einem langsameren Tempo wird angedeutet mit den Worten: ritenuto (abgekürzt: rit.), zurückhaltend; ritardando (ritard.), zögernd; rallentando (rallent.); calando (cal.), beruhigend; der Uebergang von einem langsameren zu einem rascheren durch: accelerando (accel.), schneller werdend; stringendo (string.), dringender.

Die Tempobezeichnungen sind erst seit dem 17. Jhdt. in die musikalische Praxis eingeführt. Vor dem Aufblühen der eigentlichen contrapunktischen Kunst ward man blos von dem Charakter des Tonstückes oder von augenblicklicher Erregung angetrieben, die Bewegung zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Vom 15. bis 17. Jhdt. diente die sogenannte Proportionslehre, das Tempo anzuzeigen und kenntlich zu machen. Indem die Semibrevis als Grundmaas angenommen war (s. „Takt"), stellte man zwei Zahlen nach Art eines Bruches über einander, setzte sie an den Anfang des Tonstückes oder einer Abtheilung desselben und regelte dadurch den mehr oder minder raschen Fortschritt. So z. B. bezeichnete $\frac{3}{1}$, dass die von einem Schlage ausgefüllte Zeit nun von drei semibreves zu erfüllen sei, deren sonst eine jede die Dauer eines Schlages (tactus) hatte; die Bewegung war also hienach um das Dreifache zu beschleunigen; $\frac{1}{3}$ hingegen bedeutete, dass ein von drei Schlägen gewöhnlich erfüllter Zeitraum durch das sonst nur den dritten Theil dieser Dauer einnehmende Tonzeichen zu erfüllen sei u. s. w. Mit dem Beginne des 17. Jhdts. fand man die bisherige Art, die mehr oder minder beschleunigte Bewegung anzuzeigen, immer mehr ungenügend und fing an, durch Worte die Bewegung im Allgemeinen anzudeuten. In den Werken des Mazzaferrata, Capellmeisters der Akademie zu Florenz (zweite Hälfte des 17. Jhdts.),

finden wir zuerst die allgemeine Anwendung der Kunstausdrücke: Adagio, Affettuoso, Allegro, Presto, Vivace, Largo, se piace; wie auch Lehrbücher aus dieser Zeit, z. B. J. A. Herbstens „Musica moderna practica“ (2. Aufl., Frankfurt a. M. 1653) dieselben schon aufgenommen haben. Diese technischen Ausdrücke behaupteten ihre Stelle bis auf den heutigen Tag und wurden noch durch manche Zwischenstufen vermehrt. Eine absolute Bestimmtheit der Bewegung kann übrigens nur durch chronometrische Angaben erlangt werden; doch haben diese allgemeinen Ausdrücke, deren Anwendung in verschiedenen Zeiten und Ländern, selbst bei den einzelnen Componisten oft einen Wechsel erfährt (z. B. das Allegro in den Messen von Haydn, Mozart ist häufig ein ganz anderes, als unser Allegro, und es scheint mehr auf den behenden Vortrag als auf eine mit der Composition gar nicht übereinstimmende Schnelligkeit der Bewegung sich zu beziehen), vor den chronometrischen Angaben den Vorzug, dass sie viel mehr noch als die Zeitbestimmung den Charakter deuten. Ohnehin kommt es in künstlerische Beziehung keineswegs auf genaueste mathematische Tempobestimmung an, da sie sich, namentlich in einem längern Tonstücke, nicht einmal absolut festhalten lässt, und die Stimmung des Momentes hin und wieder eine etwas raschere oder langsamere Bewegung fordert.

Von dem Ergreifen des rechten Tempo hängt sehr viel ab, und es kann durch dessen Verfehlen nicht allein die charakteristische, sondern selbst auch die formale Schönheit eines Tonstückes sehr verdunkelt, und der beabsichtigte Eindruck zerstört werden. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Undeutlichkeit, die zu langsame dagegen zerreisst stets den wohlthuenden Fluss der rhytmisch-melodischen Perioden. Ein strebsamer Dirigent eines Kirchenchores wird darum sich nicht mit den allenfallsigen Tempobezeichnungen begnügen, sondern er wird die Tempobewegung auch aus dem Charakter und dem formalen Wesen einer Composition entnehmen. Zu rasche Tempi finden im Allgemeinen in der Kirchenmusik keinen Platz, da sie zu sehr dem Ernste und der Würde des Gottesdienstes entgegen sind; aber auch zu langsame, so fern sie nicht durch die Art der Composition und ihren Zweck gefordert werden, sind zu vermeiden, da sie schleppend und die Erbauung nicht fördernd sind, und nur zu häufig die Stimmmittel über Gebühr anstrengen. Diess ist besonders zu beachten bei den Stücken a capella, welche in halben und ganzen Noten geschrieben sind und von vielen Dirigenten zu langsam und gedehnt ausgeführt werden. Man lasse sich nicht durch die grössere Notengattung zu gar langsamen Vortrage verleiten; denn die alten Meister suchten auch durch die Notengattung auf den Vortrag hinzuwirken; für die Motetten und geistliche Musik bedienten sie sich gerne der grösseren Noten und stellten das Zeichen beschleunigter Bewegung voran, während sie bei der Madrigalen- und weltlichen Composition vielmehr die kleinere Notengattung wählten und dann das Proportionszeichen langsamer Bewegung anfügten. Dadurch sollte bei gleicher Bewegung dort ein nachdrucksamer, ernster, hier ein leichter Vortrag eintreten. — Hier möge die Bemerkung einen Platz finden, dass es nicht wohlgethan ist, die in halben und ganzen Noten geschriebenen Werke der Kirchenmusik in Viertel- und halbe Noten umzuschreiben, wie in neuerer Zeit einige Versuche gemacht wurden. Mag auch die Bewegungsgeschwindigkeit in beiden Fällen gleich genommen werden, so wird man doch im Vortrag einigen Unterschied merken; er wird getragener und gewichtiger

sein bei der Schrift mit grossen Noten. Allerdings ist diess etwas rein Aeusserliches; aber wie viele kleine Aeusserlichkeiten wirken auf den unvollkommenen Menschen oft mit mächtigem Einflusse! B. Marx sagt ganz richtig: „Man pflegt den grossartigen und höhern oder niedern und leichtern Sinn eines Tonstückes auch durch die verschieden benannten, aber gleichbedeutenden Taktarten anzudeuten. Dem Wesen nach ist jede zwei-, drei- u. s. w. theilige Taktart gleich einer andern 2-, 3, . . theiligen; Haupt- und Nebentheile, grössere und kleinere Accente bleiben dieselben; auch die Taktgliederung ist überall gleich; auch auf's Tempo hat die Grösse der Takttheile keinen Einfluss; es kann der $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ Takt dieselbe Schnelligkeit der Bewegung haben. Demungeachtet hat man an alle diese Bezeichnungen häufig einen Unterschied geknüpft. Man ist stillschweigend übereingekommen, die grössere Notengattung als Zeichen für den grösseren oder grossartigeren Inhalt, die kleinere Notengattung als Zeichen des kleineren oder leichteren Inhaltes und Charakters gelten zu lassen. Hochernste, würdige Sätze wird man also eher im $^{4}/_{2}$, $^{3}/_{2}$ oder $^{2}/_{2}$ Takt setzen, flüchtige und leichtfertige im $^{4}/_{8}$, $^{3}/_{8}$, $^{2}/_{8}$ Takt, und nun erst das Tempo nach der Notengattung bestimmen. . . . So seltsam es Nichtcomponisten dünken mag, so möchte sich doch schon das blos technische Geschäft des Schreibens (wie wohl jeder Componist erfahren hat), einen gewissen Einfluss auf die Ausführung anmassen. Grössere Notengattungen (Halbe und Ganze) schreiben sich breiter und langsamer und verbinden sich weniger, laden also schon damit zu breiterer und weniger leichter, flüchtiger oder flüssiger Abfassung und Ausführung der Gedanken ein; Fugen, selbst Choräle im $^{2}/_{2}$ und $^{3}/_{2}$ Takt nehmen leicht einen andern, breiteren und ernsteren Gang, als im $^{2}/_{4}$ oder $^{3}/_{4}$ Takt. Natürlich wird und darf sich der Geist nicht durch die federführende Hand unterjochen lassen; aber eben darum wählt man lieber gleich die zusagendere Schreibart." Aehnliche Erfahrungen wird jeder Dirigent bei der Ausführung der in der einen oder der andern Weise notirten Stücke machen.

Tenor, s. Stimme.

Terz, der dritte Ton von einem angenommenen Grundton aus, oder ein Intervall von drei Stufen, welches auf dreierlei Weise vorkommen kann, a) als grosse T., bestehend aus 2 ganzen Tönen, von den Alten desshalb Ditonus genannt; ihr mathematisches Verhältniss ist 4 : 5. b) als kleine Terz, bestehend aus einem ganzen und einem grossen halben Ton, — semiditonus, — 5 : 6; c) als verminderte Terz, bestehend aus 2 grossen halben Tönen, Verh. 225 : 256. — Die Terz, sowohl die grosse als kleine, ist für die Harmonie sehr wichtig, indem sie das charakteristische Intervall für die Tonarten — die grosse für die Dur-, die kleine für die Moll-Tonarten — ist; im Dominantaccord ist sie der Leitton, semitonium modi, und wird, um diesen für die Molltonarten zu gewinnen, die leitereigene kleine Septime beim Dominantacc. in Moll um einen halben Ton erhöht, um die grosse Terz und somit einen Leitton zu gewinnen. Die älteren Tonlehrer benannten die Terz, weil sie das mittlere Intervall des Dreiklanges ausmachte, auch Mediante.

Terzett, Terzetto, nennt man ein Tonstück für drei concertirende (Sing-) Stimmen, unbeschadet der Instrumentalbegleitung; dreistimmige Instrumentalsätze heissen Trio's.

Tevo, Zaccaria, geb. zu Sacco bei Roveredo 1656, ein Franziscaner zu Venedig, Baccalaureus der Theologie und Lehrer der Musik,
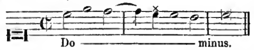
publicirte 1706 zu Venedig ein vortreffliches Werk, betitelt: „Il Musico Testore“, worin er das Hauptsächlichste dessen, was er lehrte, zusammengefasst hat. Es zeigt von einer immensen Belesenheit und einem hellen, methodischen Geiste. In 4 Theilen behandelt das Buch die Musik im Allgemeinen, ihre Elemente, die Harmonie und die verschiedenen Arten des Contrapunktes.

Text, in der Musik die Worte, welche zur musikalischen Composition bestimmt sind und gesungen werden, die sprachliche Unterlage eines Tonstückes. In der Kirchenmusik sind die Texte nicht der ganz freien Auswahl des Tonsetzers überlassen, sondern sie sind für jede gottesdienstliche Handlung und jeden Theil derselben festgesetzt, und er kann daher nach den ausdrücklichen Bestimmungen der Kirche nicht andere als die rituellen nehmen, und dem Dirigenten obliegt ebenso die Pflicht, nur Tonstücke mit den rituellen und für das jeweilige Fest oder die gottesdienstliche Feier vorgeschriebenen Texten in Anwendung zu bringen; im Nothfalle ist wohl ein von dem für die Feier vorgeschriebenen Texte des Offertoriums, Graduale's, überhaupt der wechselnden Texte, abweichender Text verstattet, jedoch nur ein ritueller, kirchlicher und mit der Feier in Beziehung stehender. Die Kirche hat sich oft und oft über den Missbrauch und den Unfug, der mit den Texten gemacht wurde und wird, nachdrücklichst ausgesprochen. Ihr Wille in diesem Punkte lässt sich in folgende Sätze zusammenziehen: Es sollen die Textworte deutlich vernehmbar sein; sie sollen nicht unnöthig wiederholt werden; Abkürzung, sinnstörende Zerstücklung hat fern zu bleiben; es sollen die bedeutsamen Worte auch durch die Musik entsprechend hervorgehoben werden. (Vgl. Credo, Orgel, Psalm u. a.)

Die älteren guten Tonmeister seit Palästrina, der gegenüber den Ausartungen der vorhergehenden Zeit eine den Anforderungen der von Pabst Pius IV. eingesetzten Commission entsprechende Kirchenmusik lieferte, haben diese Normen immer eingehalten, und sie glitten über Stellen, wie „Adoramus te, Suscipe deprecationem“ im Gloria, „Et in Jesum Christum, Et incarnatus, Crucifixus“ u. dgl. im Credo nicht rücksichtslos hinweg, sondern einigten sich mit dem bei diesen Stellen anbetenden Priester durch Einfügung gedehnter, ruhig gehaltener Melodie. Für den Kirchencomponisten macht Stein die Bemerkung: „Er muss den Text zu erfassen suchen, aber nicht so fast den Text allein, sondern die ganze heilige Handlung hat er gleichsam in Musik zu setzen. Er muss nicht den Eindruck wiedergeben, den ein Text auf ihn gemacht hat, sondern die Stimmung auszudrücken suchen, welche in der ganzen liturgischen Feier weht, wovon der Text nur ein untergeordneter Theil ist; — die Stimmung, welche nach der Absicht der Kirche bei dieser Gelegenheit alle Gemüther beherrschen soll. Diese Stimmung kann er nicht lediglich aus sich allein entnehmen, er muss sie vorerst von Aussen, durch richtiges Erfassen der liturgischen Handlung und ihrer besonderen Bedeutung bei der besonderen Gelegenheit, für welche er arbeiten will, — durch Vertiefen seines Gemüthes in diese Handlung — durch ein reges Mitleben des ganzen kirchlichen Lebens — in sich aufnehmen.“ So wird dann auch die leidige Wortmalerei von selbst wegfallen.

Von grosser Wichtigkeit ist es, die Textworte auf angemessene Weise unter die Noten zu setzen. Bis Mitte des 16. Jhdts. findet man in den Drucken die Worte ganz ohne Rücksicht auf den Platz unter

das Liniensystem gesetzt, und die Sänger mussten sie nach ihrem Urtheile unter die Noten vertheilen; man hatte hiefür auch bestimmte Regeln, welche aber nicht schriftlich auf uns gekommen sind. Wir können sie jedoch aus Notendrucken des 16. Jhdts., aus den Werken Lasso's besonders, in welchen die Sylben auf's Gewissenhafteste untergelegt sind, ableiten. Bellermann führt nachfolgende als die hauptsächlichsten an: 1) Ligaturen dürfen nicht durch Sylben zerrissen werden; 2) wenn mehrere Noten auf einer Sylbe standen, so liess man nur nach den grösseren Notengattungen, nicht nach einer Viertelnote eine neue Sylbe aussprechen, da das Aussprechen der Consonanten und das Verändern der Mundstellung nicht ohne, wenn auch noch so kleinen Zeitverlust geschehen kann; 3) einem einzeln stehenden Viertel gab man dagegen ohne Bedenken ein Viertel, z. B. Dominum. 4) Um dem Sänger bequeme Zeit zum Athemholen zu gönnen, besonders an Stellen, wo eine Verbindung der Töne nothwendig erschien, und die Melodie nicht zerrissen werden sollte, setzte der Componist nicht selten vor einer längeren, bisweilen auch vor einer kürzeren Note ein Viertel von derselben Tonhöhe, z. B.:



Von solchen gleichen Noten ist die zweite stets eigens zu intoniren, nnd es darf auf ein solches Viertel weder eine Sylbe gesetzt werden, noch eine Sylbe unmittelbar nachfolgen. 5) Die Wendung der Wechselnote

verträgt keine eigene Sylbe. 6) Bei fugirten Sätzen benützten die Alten die letzte oder vorletzte Sylbe des Textes im Thema zu Melismen, um den Eintritt der nachahmenden Stimme deutlicher hören zu lassen. 7) Das Thema einer Fuge oder Imitation oder eines Canons muss bei der Nachahmung jedesmal dieselben Worte und dieselbe Wortunterlage haben, vor allem aber auf den ersten Noten, weil sich diese dem Gehör am meisten einprägen. 8) Zum Text eignet sich vernünftiger Weise nur ein kurzer Satz, ein vollkommen abgeschlossener Gedanke. Die Alten nahmen also sorgfältige Rücksicht auf Verständlichkeit der Textworte, um nicht verschiedene Textworte zu gleicher Zeit hören zu lassen, welche Ausartung im 13—15. Jhdt. besonders im Schwunge war, oder durch zu viele und schnell auf einander folgende Sylben das Verständniss zu erschweren. Allerdings haben sie oft auch gegen die Quantität der Sylben gefehlt, und in dieser Hinsicht liessen es die französischen Componisten oft genug und lassen es nicht selten heutzutage noch fehlen, — aber gegen den Sinn haben sie nie verstossen, z. B. persequēris statt persequĕris gesetzt. Bei syncopirten Noten nahmen sie es nie genau und es beleidigt diese Art auch das Gehör nicht sonderlich; auch kann eine kurze Schlusssylbe durch ein Melisma gedehnt werden, wie es in den Choralmelodien häufig durch die Neumen oder Jubilen geschieht.

In dem gregorianischen Chorale herrschte bei der Textunterlage oder vielmehr bei der Besetzung einer Sylbe durch mehr oder weniger



Noten bezüglich ihrer Länge und Kürze oft grosse Willkühr; besonders vom 10. Jhdt. angefangen, wo die Melodien, vornehmlich bei den Franzosen, sehr notenreich werden, überliessen sich die Verfasser solcher Melodien mehr dem durch die augenblickliche Stimmung und das gehobene Gefühl dictirten melodischen Flusse, dem sich die Quantität der Sylben theilweise unterordnen musste. Doch war das keineswegs für das Ohr und den Sprachaccent so beleidigend, weil kurze mit vielen Noten belegte Sylben immer durch die nachfolgende auch tonreiche Sylbe eine Gewichtsausgleichung fanden und der gute Vortrag die über eine kurze Sylbe gesetzten mehreren Noten als ein leicht hinfliessendes Melisma mit geringem Accent darstellte. So z. B. wenn beim Worte „Dominus" die kurze Sylbe „mi" mehrere Noten über sich hat, so ist immer die erste Sylbe mit einer schweren langen nota essentialis, die letzte Sylbe „nus" wenigstens mit zwei länger zu haltenden, durch absteigenden Gang gewichtigere Noten belegt. Doch ist auch die erste als mehr betonte Sylbe in der Regel häufiger. Vollkommen giltige Regeln lassen sich nicht abstrahiren. Die Herausgeber neuer Choralbücher gehen in ihren dessbezüglichen Ansichten weit auseinander, und die unzähligen Versionen der Choralmelodien sind nicht geeignet, eine einheitliche Behandlung des Gegenstandes zu ermöglichen, man nehme denn eine am meisten Autorität besitzende Ausgabe als Norm an.

Häufigere und beachtenswerthere — weil im steten Bedürfniss liegende — Nachfrage erregte die Textunterlage beim Psalmengesange. Dass es je hiefür bestimmte Regeln gegeben habe, ist kaum anzunehmen, da nirgends hierüber, auch nicht im Directorium chori, eine Andeutung zu finden ist. Die päbstlichen Capellsänger legen in den Psalmcadenzen eine gleiche Anzahl Sylben ohne Rücksicht auf Länge oder Kürze unter die selbstständigen Noten. Das Zusammentreffen verchieden betonter Sylben ohne metrische Regelmässigkeit macht den Psalmengesang etwas schwer, und diese Schwierigkeit kann nur durch Uebereinkommen der Psalmen singenden Communität oder des Chores gehoben werden, wobei es hauptsächlich darauf ankommt, dass man alle Ungelenkigkeit in Unterordnung der Sylben unter die Clauseln vermeide. Ein sehr brauchbares Büchleins in dieser Beziehung ist das unter dem Titel: „Psalmi Vesperarum secundum normam octo tonorum numeris notati" bei Pustet in Regensburg 1862 erschienene (Preis 3 kr.), welches die beste Aushülfe leistet.

Theiltöne, auch **Obertöne,** so viel als Aliquottöne (s. d. A.).

Theilung der Intervallenverhältnisse ist die Lehre, wie irgend ein beliebiges grösseres Intervall in zwei oder mehrere kleinere Intervalle oder Klanggrössen getheilt werden kann. Die Theilung kann arithmetisch, harmonisch und geometrisch sein. Bei der arithmetischen Th. finden ungleiche Verhältnisse bei gleichen Differenzen statt, es müssen die Verhältnisszahlen gleich weit von einander abstehen, z. B. die Octav 2 : 1 in drei Intervalle getheilt ergibt [(2 : 1) X 3] 6 : 5 : 4, es entsteht erst eine kleine Terz, dann eine grosse Terz und zuletzt eine reine Quart, was zusammen eine Octav ist (c, es, g, c). — Die harmonische Th. bringt ungleiche Verhältnisse und ungleiche Differenzen hervor, die geometrische aber ungleiche Differenzen bei gleichen Verhältnissen.

Thema, eigentlich das, was als Gegenstand der Behandlung vorgesetzt wird, dann der Hauptsatz, über den abgehandelt wird oder werden soll, so auch in der Musik der Satz, welcher einem ganzen

Tonstücke oder einem Theile desselben zu Grunde liegt. Nachdem das Thema hingestellt ist, wird es weiter ausgeführt und verarbeitet nach den Regeln der Tonsetzkunst — thematische Arbeit, — so dass es in verschiedenen Wendungen und Tonarten und unter mancherlei Veränderungen wieder kommt. In der thematischen Arbeit kann das Genie seine Kraft mit höchster Freiheit entfalten und gewinnt auch ein Tonstück dadurch an eigentlich künstlerischer Bedeutung. In der Fuge heisst das Thema Subject, Führer. Die ersten Keime der thematischen Arbeit zeigen sich in den Anfängen des Contrapunktes; im 12. Jhd redet Joh. v. Garlandia von „Repetitionen eines Satzes“ in verschiedenen Stimmen — was nichts anderes ist, als Imitation, Nachahmung. Die erste niederländische Schule (14. Jhdt.) umkleidet noch den cantus firmus mit Harmonien und contrapunktischen Formen, und bringt nur gelegentlich, nicht zu häufig Canons an; aber Busnois kennt schon die künstlerische Bedeutung streng im Canon einander nachahmender Stimmen und wendet sie häufig an. In den Werken des 16. Jhdts. endlich macht sich neben dem Zusammenfügen verschiedener Melodien auch das lebendige Entwickeln der einen aus der andern geltend. Man benützte für die Kirchenwerke häufig Themata aus Kirchenweisen, die sich aber Dehnung, Verkürzung u. dgl. gefallen lassen mussten, wie es eben die sie umspinnenden Nachahmungen u. a. forderten, wodurch der cantus firmus in Melodie und Text oft ganz unverständlich wurde; da man hiezu die ganze Kirchenweise nicht mehr brauchen konnte, so begnügte man sich gewöhnlich mit einem Theile derselben. Die Niederländer gingen noch weiter und benützten für ihre Kirchenwerke selbst weltliche Weisen als Themen, was bald allgemeine Nachahmung fand. Die Stimmen der Kirchenobern und besonders das Concil von Trient machten diesem Missbrauch ein Ende. Die römische Schule zog es nach dem Vorgange Palästrina's vor, ihre Themen aus dem gregorianischen Kirchengesange oder aus selbsterfundenen geistlichen Gesängen berühmter Meister zu entlehnen; die venedische Schule scheint bald beides hintangesetzt zu haben, wie sie überhaupt freiere Erfindung allem Anderen vorzog. In dieser Zeit hatten sich die Formen der thematischen Entwicklung: Imitation, Canon, fugirter Satz, Ricercari zu hoher Vollendung herausgebildet, und werden in dieser Beziehung die Meisterwerke des 16. Jhdts. stets vollendete Muster bleiben. Diess hat wohl nur für die Vocalmusik Geltung, — nur die Ricercari waren für Instrumente geschrieben, — durch den Aufschwung der Instrumente erfuhr die thematische Entwicklung einen namhaften Vorschub; vorzüglich war es die Orgel, welche hiezu am meisten beitrug, und wie hoch man gestiegen, das bezeugen die staunenswerthen Orgelwerke Seb. Bach's; zugleich erwuchs aus den fugirten Formen die Fuge (s. d.), jene höchste Form der neueren Kunstmusik, ein aus strenger und freierer Nachahmung in bestimmter Folge, nach einem gewissen Gesetze gearbeitetes mehrstimmiges Tonstück. Die thematische Arbeit in ihrem allseitigen Wesen, die Entwicklung und Herausbildung eines Tonstückes aus einem längern oder kürzeren Thema durch Auflösung desselben in seine Bestandtheile und deren Fortbildung zu neuen Perioden ist erst seit Haydn, Mozart und Beethoven mit der modernen Instrumentation in's Leben getreten, gehört auch nur der reinen Instrumentalmusik an, weswegen hier darüber nichts weiter zu sagen ist. Die Vocalmusik macht von der Zergliederung des Thema's und der ebenmässigen Periodenbildung entweder keinen oder doch nur ein-

geschränkten Gebrauch, was auch schon der Text gebieten würde; sie beschränkt sich hauptsächlich nur auf die streng thematischen Formen.

Theorbe, ital. Tiorba, ein veraltetes Saiteninstrument, um 1650 erfunden, war eigentlich eine grosse Laute und wurde auch wohl Basslaute genannt. Man bediente sich derselben bei der Kirchenmusik und auch in der Oper, um den Gesang in Accorden zu begleiten und den sogen. Generalbass darauf zu spielen. Doch dauerte ihr Gebrauch nicht über 100 Jahre.

Thomas de S. Maria, ein Dominikanermönch, zu Madrid in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts. lebend, gab ein sehr seltenes und gutes theoretisches Werk: „Libro Llamado Arte de tanner Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tanner a tres, y a quatro vozes, y a mas..." (Valladolid, 1565. 2 Th. in Fol.) heraus, wovon die Proske'sche Bibliothek in Regensburg ein Exemplar bewahrt.

Tigrini, Orazio, Canonicus zu Arezzo, edirte 1588 (2. Aufl. 1602) in Venedig ein sehr eingehendes und weitgreifendes theoretisches Werk: „Compendio della Musica, nel quale si tratta brevamente dell' arte del contrapunto, diviso in 4 libri", worin er sehr klar und verständlich über die Intervalle, den einfachen Contrapunkt, die Kirchentöne und die Cadenzen und die contrapunktischen Formen, Imitation, Fuge etc. handelt.

Tinctoris, Johannes, berühmter Theoretiker und Musikschriftsteller des 15. Jhdts., auch Componist, war geb. zu Nivelles in Brabant 1434 oder 1435, studirte Theologie, Jurisprudenz und Musik, war auch Licentiat der Rechte und Priester, und kam im Mannesalter nach Neapel, wo er eine öffentliche Musikschule gründete oder doch wenigstens als Lehrer an einer solchen angestellt war. Gegen 1490 kehrte er in sein Vaterland zurück, wo er 1520 gestorben sein soll. Von seinen theoretischen Schriften ist bis jetzt als im Druck erschienen bekannt: das „Terminorum musicae diffinitorium" (Druckort unbekannt), welches auch in der Proske'schen Bibliothek vorhanden ist und in neuester Zeit lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen von Heinr. Bellermann, in Chrysanders „Jahrbüchern der musikalischen Wissenschaft" (Leipzig, 1863, Th. I. p. 55—114) aufgenommen wurde; ausser diesem zählt Fetis noch einige im Manuscript erhaltene Tractate auf. — Von seinen Compositionen finden sich einige im päbstlichen Capellarchiv.

Töpfer, Joh. Gottlob, geb. den 4. Dec. 1791 zu Niederrossla bei Weimar, bildete sich vorerst zum Schuldienst, verliess aber auf den Rath seiner Gönner, welche in ihm ein grosses Talent für Clavier- und Orgelspiel erkannten, dieses Fach und wendete sich ganz der Musik zu. Namentlich zog ihn der Orgelbau an und sowohl in den Werkstätten der Orgelbauer als auf Reisen durch mehrere Länder sammelte er sich ausgezeichnete Kenntnisse und die reichsten Erfahrungen, dass er nunmehr in Allem, was Orgelbau betrifft, allseitig als Autorität anerkannt wird. 1817 wurde er als Professor der Musik am Schullehrerseminar in Weimar, 1830 als Organist an der Stadtkirche daselbst angestellt. In mehreren Werken hat er seine Erfahrungen der Oeffentlichkeit übergeben. Er war auch ein vortrefflicher Orgelvirtuose, componirte Mehreres für die Orgel und besonders geschätzt ist seine „Organistenschule", ein treffliches musik.-theoretisches Werk.

Toccate, ital. Toccata, ein Tonsatz für Clavier oder Orgel, welcher fast dasselbe wie Fantasie, Caprice, auch Etude war.

Tomasi, Blasio, guter Orgelspieler und Componist, lebte zu Anfang des 17. Jhdts. zu Comachio im Ferrarischen und schrieb besonders viele und gute Madrigalen und Motetten für 2—5 Stimmen und Kirchenconcerte von 1—8 Stimmen.

Tomaschek, Johann Wenzel, geb. zu Skutsch in Böhmen am 17. April 1774, betrieb in seinem Knabenalter den Gesang und das Clavierspiel schon mit Vorliebe, zu Prag studirte er Philosophie und Jurisprudenz und brachte durch musikalisches Unterrichtgeben seinen Lebensunterhalt auf. Nachdem er mehrere Jahre als Hofcomponist dem Grafen Gg. v. Bouquoy gedient und indessen zu hoher Meisterschaft in der Tonkunst sich emporgearbeitet hatte, gründete er in Prag einen eigenen Hausstand und lebte fortan der Musik bis an sein Lebensende, den 3. April 1850. An seinen Compositionen wird eine schwungvolle, edle und reichströmende Erfindung mit musterhafter Arbeit gerühmt. Neben mannigfaltigen weltlichen Compositionen schrieb er für die Kirche mehrere Requiems, Messen u. a.
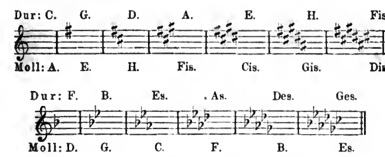
Tomkins, Thomas, ein angesehener englischer Contrapunktist, geb. um 1580, war ein Schüler des Will. Bird und zuletzt Sänger und Organist an der königl. Capelle; 1607 wurde er von der Universität Oxford zum Baccalaureus der Musik ernannt. Gestorben ist er als Organist an der Cathedrale zu Worcester.

Ton bedeutet einen Klang von bestimmten Schwingungsverhältnissen, von bestimmter Höhe oder Tiefe. Man bezeichnet mit diesem Worte aber auch ein Intervall — Tonus —, dessen beide Enden nur um eine diatonische Stufe von einander entfernt sind. Da dieses Intervall verschiedene Grösse haben kann, so hat man ganze und halbe Töne, und scheidet diese wieder in grosse und kleine ganze und grosse und kleine halbe Töne. Der ganze Ton ist dasselbe Intervall, welches wir gewöhnlich die grosse Secunde nennen, der halbe Ton ist die kleine Secunde. Der grosse ganze Ton ist in seinem mathematischen Verhältniss (9 : 8) um ein Komma (81 : 80) grösser als der kleine ganze Ton (10 : 9); die temporirte Stimmung gleicht beide jedoch aus. Ebenso unterscheiden sich der grosse halbe Ton (16 : 15), welcher sich in der diatonischen Skala nur zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe findet, und der kleine halbe Ton (25 : 24), welcher bei den chromatischen Verhältnissen der übrigen Stufen stattfindet, z. B. c-cis, d-dis etc. — Das Wort Ton, Tonus, gebraucht man dann noch für Tonart und Tongeschlecht, so besonders bei den Kirchentonarten.

Tonart ist die Darstellung eines Tongeschlechtes auf einem bestimmten Tone. Da sowohl das Dur- als auch das Moll-Geschlecht auf jedem beliebigen Tone erbaut werden kann, so gibt es zum mindesten 24 Tonarten, insofern die 12 Töne c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h als Grundlage genommen werden; da aber jeder Ton enharmonisch umgenannt (z. B. dis - es, gis - as, ais - b) werden kann, so ergeben sich noch mehrere Tonarten. Ausserdem bestehen noch die 14 alten oder Kirchentonarten, welche in ihrer Bildung von den Tonarten des neuen Systems abweichen (s. d. Art.) — Im Allgemeinen theilt man die Tonarten in Haupt- und Nebentonarten; erstere sind diejenigen, deren Leiterfolge hinsichtlich der Grösse der Intervalle allen übrigen Tonleitern zum Muster dienen und die somit keine abgeleiteten Töne in ihren Tonreihen enthalten: C dur und A moll; Nebentonarten

sind die übrigen, diesen nachgebildeten, transponirten Tonarten, welche mittelst Erhöhung oder Erniedrigung einiger Töne die Intervallenverhältnisse der Urtonarten darstellen. — Paralleltonarten nennt man die Dur- und Moll-Tonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben und in ihrem Grundton um eine kleine Terz von einander abstehen.

Die Aufzählung und Vorzeichnnng der Dur- und Moll-Tonarten, wo je eine Dur- nnd Moll-Tonart gleiche Vorzeichnung haben, geschieht in folgender Weise:



Tongeschlecht bezeichnet wesentlich, charakteristisch verschiedene Anordnungen des Tonsystems, die den gesammten Tongestaltungen oder der Musik zur Grundlage dienen. Die Griechen hatten 3 Tongeschlechte: das diatonische, chromatische und enharmonische; das neuere Tonsystem hat nur das diatonische Geschlecht beibehalten mit seinen zwei Hauptgestalten: Dur und Moll, wogegen die ältere christliche Musik das diatonische Geschlecht in den cantus durus, c. mollis und c. naturalis schied. Man nennt jetzt die zwei Hauptgestalten auch Geschlechte, und hat demnach das Dur- und Moll-Geschlecht. Beide haben als melodisches und harmonisches Kennzeichen die Terz, indem das Dur-Geschlecht die grosse Terz und den grossen Dreiklang, das Moll-Geschlecht die kleine Terz und den kleinen Dreiklang über der Tonica haben. Hierdurch erwächst den Tongeschlechtern auch ein unterscheidender Charakter. Das Dur ist viel bestimmter, ist stets der Ausdruck einer sich klar bewussten Kraft — männlich, dem Moll haftet das Weiche, Sanfte und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter an — weibliche Natur; ersteres eignet sich für den Ausdruck von Festigkeit, Frohsinn und Heiterkeit, letzteres für Schwermuth, Klagen und Trauer. Was einige Aesthetiker von dem Charakter der einzelnen Tonarten sagen, beruht nur auf äusseren Gründen und hängt entweder von der höhern oder tiefern Tonlage, oder von der verschiedenen Klangfarbe der verschiedenen Töne auf einem und demselben Instrumente u. dgl. ab, hat aber keine tiefere innere Begründung.

Tonica ist immer der Grundton derjenigen Tonart, in welcher sich die Modulation befindet, oder der erste Ton der Leiter derjenigen Tonart, in welcher die eben vorhandene Melodie oder Harmonie sich bewegt. Mit ihr stehen alle übrigen Töne der Leiter oder Tonart in innigster Beziehung und sind mit ihr in bestimmten Verhältnissen verbunden. Wohl davon ist zu unterscheiden der Grund- oder Hauptton

eines Tonstückes, welcher immer derselbe bleibt, während die Tonica wechseln kann, je nachdem die Modulation durch verschiedene Tonarten läuft. Man könnte diesen Haupt- und Grundton auch „Haupttonica“ nennen.

Tonisch — Alles was tönt und aus Tönen gebildet ist; dann, was in Beziehung zu einem gewissen Grundton oder einer gewissen Tonart steht. Tonischer Dreiklang — der auf dem Grund- oder Hauptton eines Stückes erbaute Dreiklang; tonische Dominante — die zu diesem gehörige Dominante.

Tonkunst, kirchliche. Jede Kunst wurzelt in der Religion, darum wir sie allezeit mit dieser Hand in Hand gehen sehen. Ihren Ursprung hat sie eigentlich im Bewusstsein des Menschen von dem Verluste des ersten Zustandes der Gotteskindschaft und in der Sehnsucht nach Wiederherstellung desselhen. Diess Bewusstsein tritt aber am klarsten in der Religionsübung hervor, und somit stellt sich der innige Zusammenhang der Kunst mit der Religionsübung, dem Cultus heraus. Die Aufgabe der Kunst ist dann keine andere, als über das Niedere auf etwas Höheres, vom Aeusseren auf etwas Inneres, vom Natürlichen auf das Uebernatürliche, von dem jetzigen Zustand in der Sünde auf den Stand der Entsündigung und Verklärung in der Gnade hinzuweisen. Diese Kraft wohnt den wahren Kunstgebilden inne und sie wurden von der Kirche auch von jeher dazu benützt. Insbesondere ist die Musik, die Tonkunst fähig, heilige Empfindungen nicht blos auszudrücken, sondern auch zu erwecken, und vorzüglich vermag der Gesang seiner Natur nach gleichen Empfindungen einen gemeinsamen Ausdruck zu verleihen.

Ein so vorzügliches Mittel liess die Kirche nicht unbeachtet, sondern wies der Tonkunst eine höchst ehrenvolle Stelle in ihrem Hause an, indem sie dieselbe zu einem wesentlichen Theile ihres Cultus erhob. Hiedurch entrückte sie die zum Cultus gehörige Musik subjectiver Schaffenswillkühr und konnte es nicht mehr dem Einzelnen überlassen, wie und was er wollte, für den kathol. Gottesdienst zu componiren oder vorzutragen. Hat der religiöse Tonsetzer überhaupt die Freiheit, seine eigensten individuellsten religiösen Empfindungen, Gefühle und Anschauungen in Tönen darzulegen, wie er es nach seinem Ermessen für gut erachtet, so ist dem kirchlichen Tonsetzer eine Schranke gesetzt; er arbeitet nicht mehr für sich, sondern für die Kirche, und, wie Jeder, der in eines Andern Dienst sich begibt, dessen Willen zu berücksichtigen hat, so geziemt es sich auch dem kirchlichen Tonsetzer, den Willen der Kirche bei seinem Schaffen in Betracht zu ziehen. Dass der Willen der Kirche aber auf der höchsten Weisheit beruht, kann nur ein Akatholik und ein der Geschichte Unkundiger in Zweifel ziehen und in Abrede stellen. „Norm und Form muss die kirchliche Kunst einzig auch von der Kirche empfangen. Diese allein weiss, wessen sie bedarf und wie sie dessen bedarf. Nicht aber hat hier eine auf dem Boden der natürlichen Vernunft stehende Aesthetik des Schönen oder der blosse Geschmack des Einzelnen Gesetze zu diktiren . . . Die Kirche kann nur jener Kunst das Heiligthum öffnen, die bereit ist, dem Heiligen zu dienen, und zwar nach jenen Regeln und Bestimmungen, welche der Geist der Kirche gegeben; diese Regeln und Bestimmungen, begründet in den Anschauungen des Christenthums von dem wahrhaft Schönen und von der Aufgabe der Kunst für den heiligen Dienst wurden von der Kirche

durch alle Jahrhunderte festgehalten und auf Synoden und durch Verordnungen der Bischöfe fort und fort ausgesprochen; es bildete sich eine Tradition der hl. Kunst, wodurch sie frei wurde von der Willkühr des Einzelnen und der herrschenden Mode der Welt, eine unterscheidend christliche, kirchliche Kunst. Diese Regeln, Bestimmungen und Traditionen der Kirche sind aber nichts weniger als willkührlich, nicht äusserlich Angenommenes, sondern sie sind von Innen heraus, aus dem die Kirche leitenden Geiste, aus ihren Anschauungen, aus den Bedürfnissen ihres Cultus organisch gleichsam hervorgewachsen." (Die Kunst im Dienste der Kirche von G. Jakob.)

Somit haben wir die kirchliche Musik von schlechthin religiöser Tonkunst zu unterscheiden, indem letztere die religiösen Gefühle und Stimmungen in subjectivster Weise durch Töne ausdrückt, erstere dagegen nicht rein individuelle, sondern die Empfindungen und Gefühle der Kirche bei den einzelnen religiösen Handlungen, also zumeist objectivisch sich verhaltend, zum tonlichen Ausdruck bringt. Die kirchliche Tonkunst schafft ihre Werke nach den Bestimmungen und Anschauungen im Geiste der Kirche. „Jedes Kunstwerk ist sich Selbstzweck" kann am allerwenigsten in der Kirche eine Wahrheit sein. Warum will man nur in der Kirche dem Tonkünstler unumschränkte Gewalt einräumen und ihm „volle freie Hand" vindiciren? Hat er sie vielleicht auf der Bühne, für den Tanzplatz u. dgl.? Ueberall fordert man, dass er sich den für diese Gelegenheiten conventionell gewordenen, naturgemäss erwachsenen Gesetzen und Formen füge, andern Falles wird man seine Werke für unzweckmässig und unzulässig erklären und zurücklegen. Warum soll gerade auf dem Gebiete der kirchlichen Musik solches nicht Platz greifen dürfen? Kein Vernünftiger hat die Kirche noch darum getadelt, dass sie dem Baumeister vorschreibt, er habe den Altar nach Osten zu setzen, das Presbyterium zu erhöhen u. dgl.; oder dass sie allgemeine Bestimmungen über den Stoff und die Gestalt der heiligen Gefässe und Paramente gibt; über die Musik, welche mit der Liturgie so enge verbunden ist, sich auszusprechen, das Recht habe sie nicht?

Die Verordnungen der Kirche sind nicht so geeigenschaftet, dass sie der Kunst einen „Schaden" bringen, da die Kirche nicht die Obliegenheit hat, für die Entwicklung und Vollendung der Kunst, im Allgemeinen gesprochen, zu sorgen; sonst müsste man auch Jeden, der sich ein Haus bauen lässt und zwar nach romanischem Style, anklagen, dass er, weil er nicht gothisch oder modern baue, die Kunst beeinträchtige. Die Bestimmungen der Kirche sind ein Regulator für diejenigen Tonkünstler, welche sich zu ihrem Dienste antragen, ein Normativ, wie im Allgemeinen die Musikwerke für ihren Gebrauch beschaffen sein müssen; innerhalb dieser so allgemein gehaltenen Verordnungen verbleibt dem Tonkünstler noch ein Uebermaas von Freiheit, sein Genius kann sich innerhalb dieser weiten Schranken noch glänzend genug bewähren.

Die Aufgabe oder der Zweck der Kirchenmusik ist, den Gefühlsinhalt des Textes nach seiner liturgischen Stellung und Bedeutung zu entfalten, dadurch den Sinn desselben fassbarer zu machen und auf Herz und Verstand zu wirken, somit den Hörenden zur innigsten Theilnahme am Gottesdienste anzuregen.

Hieraus ergeben sich die Eigenschaften, welche den kirchlichen Musikwerken inhaften müssen. Sie müssen sein:

1) erhaben und edel, dem hohen Zwecke entsprechend, was schon auf einer ganz natürlichen Kunstforderung beruht; fern sei alles Niedrige, Gemeine, Triviale, Stümperhafte.

2) einfach in jenem edlen Sinne, dass jede Ueberladung mit Ueberflüssigem, jedes Einschieben von Ungehörigem, jede „geniale" Ungebundenheit und Zerrissenheit ferne ist, und dass ebenso von jeder nur den Verstand reizenden und ergötzenden Künstlichkeit abgesehen wird; „eine Musik, welche für den Nichtkenner fasslich, verständlich und erbaulich ist und nebenbei doch den Kenner befriedigen kann. Das ist die Simplicität des Styles, welche jeder, also auch der Kirchenmusik die allgemeinste Wirkung verschafft. Diese Simplicität ist nur die Frucht der höchsten Cultur in der musikalischen Kunst; diese kann allein lehren, alles Zwecklose, allen leeren Prunk zu entfernen, und sie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Fasslichkeit für Jedermann zu schaden." Sie seien

3) keusch und der wahrste Ausdruck einer kernigen Andacht, — nichts Sentimentales, kein Anklingen an sinnliches Schwärmen, keine Leidenschaftlichkeit weder in Freude noch in Trauer, keine Effecthascherei mit instrumentalen Klangmitteln u. dgl. soll die heilige Stimmung beeinträchtigen; Demuth, heilige Ruhe und Selbstbeherrschung trete charakteristisch hervor. Sie müssen

4) sich eng an die Liturgie anschliessen. Als Theil des Cultus kann die Kirchenmusik sich nicht von den allgemeinen Regeln desselben emanzipiren, sie muss sich an die Liturgie anlehnen in Beziehung auf Form, Dauer, Bewegung etc., muss nur ein treuer Ausdruck desjenigen sein, was die Kirche aus göttlicher Autorität hier den Menschen nahe legen will; sie muss die Sprache der Kirche reden. Eine der ersten Forderungen in dieser Rücksicht ist, dass sie an den liturgischen Text gebunden sei, eine liturgische Musik ohne Text oder mit willkührlich gewähltem Texte kann die Kirche nicht anerkennen. Durch den Text aber, der da unveränderlich gegeben ist, und die allein der Kirche mögliche richtige Auffassung desselben, ist auch dessen musikalischer Ausdruck nicht der willkührlichen Auffassung der Einzelnen anheim gegeben. Dabei will die Kirche noch, dass der Text verstanden und nicht durch die Composition zu sehr gedehnt, zerrissen, überhaupt unhörbar oder unverständlich gemacht werde.

Diess alles kommt in Erwägung, sowohl bei der Melodie, als dem einfachen musikalischen Ausdruck der Gemüthsstimmung des Menschen, als auch bei der Harmonie, welche durch Vereinigung mehrerer Stimmen diesen Ausdruck verstärkt und nach der Breite und Tiefe entfaltet, und bei dem Rhythmus, welcher einem kirchlichen Tonwerke am leichtesten ein weltliches leichtfertiges Gepräge durch scharfe Gliederung und minutiöse Zertheilung der Taktglieder aufdrücken kann. Dass vorzüglich die Instrumentirung, wenn sie angewendet werden will, sich diesen Beschränkungen zu unterwerfen hat, ist ausser allem Zweifel.

Die eben bezeichneten Eigenschaften einer auf den Namen „kirchlich" Anspruch machenden Musik betonte die Kirche von jeher durch Wort und That; durch die That, indem sie den gregorianischen Choral schuf und gesetzmässig ihren Kirchenbüchern einverleibte, und für die Missa Papae Marcelli sich billigend aussprach; durch's Wort in unzähligen Aussprüchen und Verordnungen der kirchlichen Oberhäupter und Synoden durch alle Jahrhunderte. Gerbert in seinem Werke „De

cantu et musica sacra“ bietet davon bis auf seine Zeit eine reiche Auswahl; hier seien einige wenige und darunter auch ein paar aus der neuesten Zeit angeführt. Das Concil. Mediol. I. 1565 sagt: „Die Gesänge und Töne seien ernst, fromm, deutlich und angemessen dem Hause Gottes und dem göttlichen Lobe, so dass zugleich die Worte verstanden und die Zuhörer zur Frömmigkeit geweckt werden.“ Das Concil von Trient befiehlt (sess. 22.): „Es muss sowohl beim Gesange als beim Orgelspiel alles Leichtfertige und Ausgelassene oder Unreine fern gehalten werden.“ Die Instruction des päbstlichen Cardinalvikars an die Capellmeister, d. d. 20. Nov. 1856 bestimmt: „Die kirchliche Musik muss sich von der profanen und theatralischen ganz entfernt halten nicht allein durch die Melodien, sondern auch durch die Begleitung, folglich sind jene Melodien verboten, die an's Theater erinnern, ebenso die zu schnellen und aufregenden Bewegungen,... dann Arien, Duo's und Trio's als Nachahmungen der Bühnenmusik; ganz und gar das Recitativ und alles ihm Aehnliche.“

Die Form an und für sich, oder besser zu sagen der Styl (alter, strenger, neuer, freier) ist es nicht und war es nicht, wogegen die Kirche eiferte und eifert, sondern der Missbrauch, den man damit trieb; die Compositionen Palästrina's z. B. weichen in der Ausdrucksform schlechthin genommen nicht von seinen weltlichen Compositionen ab; er bediente sich gerade so gut wie seine Vorgänger der contrapunktischen Kunst, aber er hielt Maas in der Künstlichkeit und durchdrang die kunstreichen Formen mit dem kirchlichen Geiste und drückte ihnen dadurch ein charakteristisches Unterscheidungszeichen auf. Ebenso ist das neuere Ton- und Harmoniesystem an sich nicht unkirchlich; diess wird es nur durch Missbrauch und Unverstand des Tonsetzers. Gleichwohl aber zieht die Kirche den uralten gregorianischen Choral jeder andern Musik vor, weil dieser Gesang so recht aus ihrem Geiste hervorgewachsen ist, ihn ganz und gar ausspricht und Melodien enthält, welche noch jetzt unübertroffen dastehen. Daneben gibt sie sich noch mit den polyphonen Musikschöpfungen à la Palaestrina zufrieden, da sie zumeist auf den Choral basirend und in den alten Tonarten streng componirt noch dem weltlichen, sinnlichen Reize ferne stehen und oft in mystischen Duft gehüllt, uns wie eine Musik aus einer über der Sinnlichkeit erhabenen Welt erklingen. Ueberhaupt liebt die Kirche die Vocalmusik ohne Instrumentalbegleitung (mit Ausnahme der Orgel, welche mit ihrem erhabenen und mehr objektiven Charakter zur Kirchenmusik wie kein anderes Instrument geeigenschaftet ist), und hat darum auch keinen Einwand gegen Vocalwerke des neuen Tonsystems, wenn ihnen nur im Uebrigen das Kirchliche gewahrt ist. Ebenso gestattet sie das deutsche Kirchenlied in unsern deutschen Landen mit seinen choralmässigen Melodien als Volksgesang; für gottesdienstliche Choraufführungen (z. B. deutsche Messen, Vespern) und ohne den Choralcharakter in den Melodien erscheinen deutsche Texte nicht zulässig.

Dass die Kirche die Instrumentalmusik nie gebilligt hat und noch nicht billigt, dafür hat sie ihre guten Gründe; sie duldet dieselbe blos und gestattet ihre Anwendung aus besondern Rücksichten nur unter bestimmten Bedingungen: 1) dass alle Instrumente entfernt bleiben, welche durch ihren Klangcharakter die andächtige Ruhe beeinträchtigen und die Sinnlichkeit aufregen (die Zubereitung und Vornahme der Instrumente allein zerstört erfahrungsmässig in der Regel

die fromme, andächtige Stimmung des gesammten Chorpersonals!); 2) dass die Instrumente bei der Kirchenmusik die Singstimmen blos unterstützen und begleiten, nicht aber mit ihnen concertiren; 3) dass sie nicht durch ihr Colorit die Singstimmen überstrahlen und sie zur Nebensache machen. Die Instrumentalbegleitung soll nur dazu dienen, den Gesang zu unterstützen, zu beleben und zu schmücken, soll eigentlich nur der farbige Hintergrund sein, von dem sich der Gesang gleich markigen Figuren auf einem Gemälde abhebt.

Da aber die Tonkunst nicht blos mit der Composition der Werke zu thun hat, sondern auch mit deren Aufführung, wovon der grösste Theil der Wirkung abhängt, so muss hier auch von den exekutirenden Kirchenmusikern etwas angedeutet werden. Von ihnen wird technische Durchbildung (Verständniss der Musik und vorzüglich ein ächt religiöser Sinn gefordert, der mit der katholischen Kirche mitlebt und nicht blos äusserlich, sondern vielmehr noch innerlich mit ihrem Cultus und Geiste vertraut ist. Blos handwerksmässiger Betrieb der Kirchenmusik ist eine Entwürdigung der heiligen Tonkunst und ausser Stande, fromme Empfindungen in den Herzen der Gläubigen zu erwecken; mit ihm ist all der Unfug gepaart und jenes unkirchliche Benehmen, das wir auf vielen Chören zu beklagen haben.

Schliesslich seien ein paar Worte des geschätzten Musikschriftstellers Dr. W. Aug. Ambros („Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart", Seite 125) angeführt. Er sagt: „Möge jene von der Kirche angeordnete Singweise (Cantus gregorianus), zu ursprünglicher Reinheit hergestellt, überall sorgsam hergestellt werden; möge daneben aber auch die von der Kirche gestattete Musik überall nur solche Vertreter und Pfleger finden, welche von der Grösse ihrer Aufgabe und von dem Gedanken durchdrungen sind, dass ihre Musik dem Gottesdienste dienen, nicht aber der Gottesdienst Gelegenheit sein soll, dass sie musiciren können. Das Gemeine und Unwürdige aber möge zurückgewiesen werden, wo es sich zeigt." — Was einer wirklich guten Kirchenmusik Noth thut, hat schon St. Bernhard kurz und gut ausgesprochen: „Cantus (das betrifft nicht blos die Componisten, sondern auch die Ausführenden!) ipse si fuerit, plenus sit sine gravitate, nec lasciviam resonet nec rusticitatem. Sic suavis ut non sit levis, sic mulceat aures, sic moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum literae non evacuet, sed secundet", d. i. der Gesang (die Musik) sei volltönend, ohne Ausgelassenheit oder bäurischen Anstrich, anmuthig, aber nicht leichtfertig; möge er dann das Ohr befriedigen, das Herz bewegen, die Traurigkeit heben, das Verständniss der Worte nicht hindern, sondern unterstützen.

Tonleiter, lat. und ital. Scala, franz. Gamme, ist die Reihe der 7 Tonstufen mit der Wiederholung der ersten in der Octav, wie dieselben einem der Tongeschlechte zugehören. Sonach gibt es nur zwei Tonleitern: die Dur- und Moll-Tonleiter. Erstere besteht aus fünf ganzen Tönen und zwei halben, welche letztere ihre unveränderliche Stelle zwischen der 3. und 4. und zwischen der 7. und 8. Stufe der Tonleiter haben. Die Moll-Tonleiter besteht aus denselben Intervallen, aber die Lage der halben Töne ist zwischen der 2. und 3. und zwischen der 6. und 7. Stufe, insofern die Leiter nach der Vorzeichnung construirt wird. Da sie aber in solcher Gestalt weder für Melodie noch Harmonie eine geeignete Grundlage abgibt, so bildet man sie auf-

wärts mit grosser Sext und grosser Septime, und nimmt abwärts diese Intervalle wieder klein. Einige construiren sie auch mit kleiner Sext und grosser Septime aufwärts, und kleiner Septime abwärts, z. B. c, d, es, f, g, as, h, cc, h, as, g, f, es, d, c. Diese beiden Tonleitern bleiben immer dieselben, behalten stets die nämlichen Intervalle und Verhältnisse, mögen sie über welchen Ton immer errichtet sein. — Die alten Tonleitern oder Tonreihen s. b. Kirchentonarten.

Tonmalerei, musikalische, ist die Darstellung sichtbarer oder greifbarer Objecte, Naturerscheinungen, äusserer Ereignisse vermittelst der Töne. Thut die Musik solches, so greift sie auf ein ihr fremdes Gebiet über und begibt sich ihrer eigentlichen Bedeutung. Ihre Aufgabe ist, Stimmungen und Regungen der Seele auszudrücken, nicht Sachen, Zustände der Aussenwelt zu malen, obwohl diese die Veranlassung zu Regungen und Gefühlen sein mögen. In wiefern eine gewisse Art Tonmalerei in der weltlichen Musik vorkommen darf, ist hier nicht zu besprechen. In der Kirchenmusik hat sie keinen Platz, und wenn auch grosse Meister sie manchmal angewendet haben, so erwächst daraus noch lange keine Berechtigung für sie; namentlich ist es die Wortmalerei, welche zu Zeiten in kleinlichster und lächerlichster Weise betrieben wurde. Es sei beispielsweise nur an die Compositionen über die Worte im Credo: „descendit de coelis“, über einige Stellen im „Dies irae“, in den Psalmen u. a. erinnert.

Tonsetzer oder **Componist,** Einer, der Tonstücke nach den grammatischen und ästhetischen Regeln der Kunst verfertigt.

Tonstück heisst jedes in eine bestimmte Form der Darstellung gebrachte Product musikalischen Denkens und Empfindens.

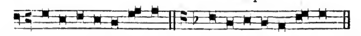
Tonsystem ist der Inbegriff aller Töne, welche entweder nach den in ihrer eigenen Natur begründeten und daraus hergeleiteten, oder noch von früher her überlieferten und durch die Erfahrung als richtig bestätigten Gesetzen in der Musik angewendet werden.

Tonwissenschaft ist der Inbegriff aller musikalisch-theoretischen Regeln und Vorschriften.

Tractus ist jener Gesang in der katholischen Liturgie, welcher in der Fastenzeit, an den Quatembertagen und in der Todtenmesse (tempore poenitentiae et in officio pro defunctis dictus) an das Graduale statt des Alleluja gefügt wird; auch nach den Prophezien am Charsamstag werden einige Tractus gesungen. Diese Gesangstücke bestehen gewöhnlich aus mehreren Versen eines Psalmes, ja zuweilen ist ein ganzer Psalm dazu verwendet, wie am ersten Fastensonntage. Der Tractus trägt mehr den Charakter der Zerknirschung und der Sehnsucht nach Verzeihung und Erlösung, schreitet auch langsamer fort. Cardinal Bona leitet daher den Namen dieses Gesanges davon ab, weil er gedehnt, schwerfällig und langsam gesungen wird (trahitur). Gewöhnlich wurde er nur von einem oder zwei Sängern vorgetragen, an einigen Orten betheiligte sich der Chor daran.

Transponiren heisst in der Musik einen Tonsatz oder ein Tonstück, oder auch eine blosse Stimme in eine andere Tonart versetzen, als die ursprünglich vom Componisten gewählte. Ausserdem, dass die Versetzung, Transposition, in der thematischen Arbeit selbst angewendet wird, kann der ausführende Musiker dazu durch mancherlei Gründe veranlasst werden: der Sänger findet einen Gesang für seinen Stimmumfang nicht gut ausführbar, oder es differiren die Orgel und die

Blasinstrumente in ihrer Stimmung u. dgl. Trausposition kömmt häufig beim Choralgesange vor, wo der oder die Sänger eine Melodie bald zu hoch, bald zu tief nach der Choralnotenschrift für ihren Stimmumfang finden. Für den Gesang allein hat es nicht viel Schwierigkeit, und es ist vorzüglich vom Vorsänger oder demjenigen, welcher die Intonation gibt, gehörige Obsorge zu tragen, eine dem Stimmumfang der Sänger entsprechende Tonlage zu wählen. Ungleich schwieriger aber ist es für den Organisten, wenn er augenblicklich einen solchen transponirten Choral begleiten soll, und es gehört viel Fleiss und Studium dazu, solches richtig zu Ende zu führen. — Durch die einfache Transposition wird in den Intervallverhältnissen nichts als die Tonlage geändert, die Tonlage ändert nur die Klangfarbe; wie auch in der neueren Musik alle Tonarten oder Tonleitern mit Versetzungszeichen nur Transpositionen der Urtonleitern und Tonarten C dur und A moll sind. In der Choralschrift kömmt nur eine Versetzung vor, die Versetzung in die Oberquart oder Unterquint, wobei ein ♭ rotundum nach dem Schlüssel vorgezeichnet ist, z. B.:
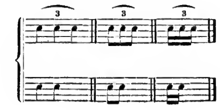


So bante man z. B. die äolische Tonleiter auf D mittelst Anwendung des ♭, ebenso die jonische auf F mit ♭ (äolisch D, jonisch F). — Ueber die Transpositionen bezüglich der contrapunktischen Werke des 16. und 17. Jhdts. vgl. Dr. Proske's „Musica divina", Haberl's „Theoretisch-praktische Anweisung zum harmonischen Kirchengesang" (Passau 1864).

Tremolo oder Beben der Töne ist eine beim Spiel einiger Instrumente und auch beim Gesange vorkommende Manier, ein Kunstmittel zum Ausdruck des inneren Gefühlslebens; in der Kirchenmusik hat es wohl keinen Platz.

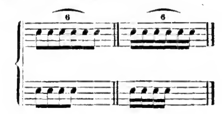
Trias oder **Trias harmonica**, der lateinische Name des Dreiklangs.

Triller, eine Verzierung, bestehend in der mehrmaligen, schnellen und gleichmässigen Wiederholung eines Vorschlags von oben mit dem Hauptton. Sein Zeichen ist tr. oder tr∿∿ über oder unter der Note. Hieronymus de Moravia führt schon eine dem Triller ähnliche Gesangsverzierung unter dem Namen „Flores snbiti et procellares" auf.

Triolen nennt man eine Gruppe von drei Noten gleicher Gestalt, welche in der Geltung zwei andern von derselben Gestalt gleichkommen; über sie wird die Zahl 3 gesetzt, z. B.:



S e x t o l e n heisst eine Gruppe von 6 Noten gleicher Gestalt, über welche die Zahl 6 gesetzt ist; diese 6 Noten kommen 4 andern von gleicher Gestalt in der Dauer gleich; z. B.:



Sextolen, welche als zwei zusammengezogene Triolen aufgefasst werden sollen, sind f a l s c h; die w a h r e Sextole entsteht nur aus e i n e r Triole.

Tripelfuge, eine dreifache Fuge, d. h. eine Fuge mit drei Subjecten oder Themen.

Tripeltakt, Name der aus der dreitheiligen Taktordnung entspringenden Taktarten.

Triton nannten die alten Tonlehrer die übermässige Quarte, weil dieselbe aus drei ganzen Tönen besteht, z. B. f, (g, a,) h. Diess Intervall musste in den Choralgesängen namentlich vermieden werden und wenn ein Gesang von F ausging und nach h schritt, oder nach F zurückkehrte, wurde h immer in b erniedrigt, wenn auch kein ♭ vorgezeichnet war (mi contra fa diabolus in musica). „Diese Solmisationsregel, bemerkt Ambros, lief wesentlich auf die Beseitigung der Querstände hinaus und es lag somit die Anerkennung des wichtigen Gesetzes darin, dass sich zwei verschiedene Tonarten nicht zugleich geltend machen können." Wurde aber in eine andere Tonart übergegangen, so behielt das h sein Recht (vgl. C h o r a l).

Trompete, lat. T u b a, ital. T r o m b a oder C l a r i n o, franz. T r o m p e t t e, das bekannte hell und stark klingende Blechinstrument. Sie reicht in's hohe Alterthum hinauf, doch war im Anfange ihre Form noch gerade aus, nicht gewunden wie jetzt; bei den Aegyptern und Hebräern war sie gebogen wie ein Ochsenhorn. Erst unter Ludwig XII. von Frankreich soll sie die jetzige Gestalt erhalten haben. Die Röhre hat die Länge, dass der Ton einer achtfüssigen Principalpfeife, also der menschlichen Stimme gleichkommt, und ist zur grössern Bequemlichkeit zweimal gebogen. Das Mundstück ist grösser als beim Horn und hat eine kesselförmige Höhlung. Ihre natürlichen Töne sind: C, G, c, e, g, b, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{b}$, $\bar{h}$, $\bar{\bar{c}}$; die von c bis $\bar{g}$ können durch Stopfen gewonnen werden. Wie für das Horn, so gibt es auch für die Trompete verschiedene Arten (Stimmungen): die tiefe C-Trompete, C-, D-, Es-, B- etc. Trompeten. Notirt wird immer in C. In neuerer Zeit erfand man I n v e n t i o n s -, K l a p p e n - und V e n t i l t r o m p e t e n, von welchen die letzteren, was den Tonumfang betrifft, das Höchste leisten.

Tropen, Tropi (lat.) hat eine doppelte Bedeutung. Erstens versteht man darunter einen mit Singzeichen (Noten) versehenen, eine gewisse Melodie darstellenden Denkvers. Die Alten bedienten sich solcher

kurzer melodischer Sätze, um die Tonart und ihr Wesen zu bezeichnen und dem Sänger leichter anschaulich und merkbar zu machen. Diese Melodieen entsprachen nämlich ganz dem Anfang, dem Ende, den Modulationen und dem Charakter des Tones, dem sie angehörten. Solche Tropen finden sich häufig bei den alten musikalischen Schriftstellern, besonders sinnreich im Tonarium des Abtes Berno zu Reichenau, welcher als Tropus des I. Tones den Text: „Quaerite primum regnum Dei“, für den II. Ton: „Secundum autem simile huic“, für den V.: „Quinque prudentes virgines“ etc. anwendet. Nicht zu verwechseln sind damit die sogenannten Differenzen, welche nur die verschiedenen Psalmausgänge enthalten. — Zweitens werden unter Tropen auch gewisse Einschaltungen verstanden, welche zu den liturgischen fixen Texten gemacht wurden (Paraphrasen, Interpolationen). Im 9. Jhdt. hatte sich nämlich die Sitte verbreitet, die Messgesänge, insbesondere die Introitus der höchsten Festtage mit zierlichen, sowohl aus Text als Melodie bestehenden Zusätzen zu vergrössern, und sie dadurch gewissermassen mit einem Festkleide auszuschmücken, z. B. Kyrie eleison, Pater infantium; Kyrie eleison, Refectio lactentium, oder: Kyrie magna Deus potentiae liberator hominis transgressoris mandati eleison. Diese Zusätze nannte man Tropen, und sie wurden namentlich bei den kürzeren Messtexten, als: Kyrie, Sanctus, Agnus, Ite etc., aber auch beim Gloria, was jedoch in einigen Kirchen verboten wurde, eingefügt. Sie erhielten sich bis in's 16. Jhdt. Die Tropen waren aber nicht blos Einschiebsel, sondern oft mehr oder weniger ausgedehnte Hymnen, welche vor oder nach den gewöhnlichen liturgischen Gesängen eingeschaltet wurden; als ältestes Beispiel eines solchen Tropus wird jener Lobgesang auf den hl. Gregor d. Gr., mit den Worten „Gregorius Praesul“ beginnend, angeführt, welcher vor dem Introitus des I. Adventsonntags abgesungen wurde. Ihr Ursprung reicht in's 8. Jhdt. hinauf. Die Römer nannten diese Tropen Festivae laudes, auch der Name Prosae kommt ihnen zu. Als Verfasser vieler solcher Tropen wird Tutilo von St. Gallen († 915) besonders gerühmt.

Troppo, (ital.) — zu viel, allzusehr, steht oft zu näherer Bestimmung einer Tempobezeichnung, z. B. Allegro non troppo = nicht zu schnell; Adagio non troppo = nicht gar zu langsam.

Türk, Daniel Gottloh, geb. zu Claussnitz bei Chemnitz am 10. Aug. 1756, bekam schon frühzeitig von seinem Vater Unterricht in der Musik, später zu Dresden von Homilius und als er 1772 die Universität Leipzig bezog, nahm sich seiner Hiller väterlich an. 1779 ward er Universitäts-Musikdirector zu Halle, 1787 Organist an der Liebfrauenkirche daselbst. 1808 wurde er als Musikprofessor an dieser Universität angestellt, nachdem er die philosophische Doctorwürde erhalten hatte. Er starb am 26. Aug. 1813. — Von seinen Compositionen sind ein Oratorium, viele Lieder und Clavierstücke gedruckt. Dann gab er 1789 eine grosse Clavierschule heraus; 1791 die bekannte, bis jetzt in vielen Auflagen erschienene „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen“; 1787 „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ u. a.

Tuma oder **Thuma,** Franz, geb. zu Kosteletz in Böhmen am 2. Oct. 1704, genoss in Wien den musikalischen Unterricht des Capellmeisters Fux und trat 1741 als Capellmeister in die Dienste der verwittweten Kaiserin Elisabeth. 1768 zog er sich in das Prämonstratenser-Kloster Geras zurück, nach sechs Jahren ging er wieder nach Wien und miethete sich bei den barmherzigen Brüdern ein, starb aber bald

nach seiner Ankunft 1774. Seine Compositionen, zumeist für die Kirche, waren sehr geschätzt und ihre Zahl erreicht eine hohe Nummer.

Turini, Gregorio, geb. um 1560 zu Brescia, genoss einen grossen Ruf als Sänger und Zinkenist und starb 1600 zu Prag als Kammermusikus des Kaisers Rudolph II. Gedruckt erschienen von ihm einige Sammlungen geistlicher und weltlicher Gesänge: „Contiones admodum devotae, cum aliquot Psalmis Davidis . . . ad 4 voc. aequ." (Venedig, 1589); „Il primo libro di canzonette a 4 voc." (Nürnberg, 1597); „Teutsche Lieder nach Art der welschen Villanellen mit 4 Stimmen" (Frankfurt, 1610). — Sein Sohn und Schüler Francesco T., 1590 zu Brescia geb., ward frühzeitig von Kaiser Rudolph zum Hoforganisten ernannt und suchte durch Besuch von Rom und Venedig sich im Orgelspiel noch weiter auszubilden. Er starb 1656 als Organist an der Cathedrale seiner Vaterstadt. Gedruckt sind von ihm Messen, Motetten, Madrigalen mit und ohne Instrumentalbegleitung.

Tutti (ital.) — Alle, ein technischer Ausdruck, welcher im Gegensatz zu Solo andeutet, dass alle Stimmen in einem Tonstücke mitzuwirken haben.

U.

Ugolini, Vincenzo, ein trefflicher Componist der römischen Schule, geb. zu Perugia, kam frühzeitig nach Rom, bildete sich unter Bernard Nanini's Leitung, worauf er 1603 Capellmeister an S. Maria Magiore daselbst, 1609 an der Cathedrale zu Benevent wurde. 1615 kehrte er wieder nach Rom zurück, wo er zuerst an S. Luigi de' Francesi, und von 1620 ab an der St. Peterskirche im Vatican als Capellmeister fungirte bis zu seinem Tode 1626. Zu seinen Schülern gehört unter Andern der berühmte Oraz. Benevoli. In der Zeit von 1614—1624 sind verschiedene Sammlungen von Messen, Motetten, Psalmen und Madrigalen von ihm im Druck erschienen.

Unisono (ital.) der Einklang — wird in der Musik gebraucht, wenn mehrere Stimmen die nämlichen Töne anszuführen haben (al unisono); hat diess eine oder mehrere Octaven höher oder tiefer zu geschehen, so wird gesetzt: unisono all' ottava od. unisono in 8va.

Uttendal, (auch Utenthal) Alexander, ein gediegener Meister des 16. Jhdts., von dessen Lebensumständen sehr wenig bekannt ist. Er beschäftigte sich schon von Jugend auf gerne mit Musik und stand später in Diensten des Erzherzogs Ferdinand. Er nimmt unter den deutschen Componisten des 16. Jhdts. eine ansehnliche Stelle ein; seine Werke athmen sämmtlich durch und durch ächt kirchlichen Geist; überall findet die gewählte Tonart sich streng ausgeprägt, überall erscheint er bei der reichsten Gedankenfülle doch klar und verständlich. Seine uns bekannten Werke sind alle in Nürnberg gedruckt: „Septem Psalmi poenitent." 1570; „Sacrarum Cantionum, libri duo" 1571. 1573; „Tres Missae et Magnificat." 1573. Ein besonderer Vorzug dieses Meisters ist es, dass er in Bezeichnung der Semitonien sehr genau gewesen, und dass daher alle seine Werke einen sichern Anhaltspunkt für die Anwendung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen jener Meister des goldenen Zeitalters bieten, welche in der Notation derselben weniger strikte gewesen und deren Gebrauch dem geübten und in die Tonarten eingeweihten Sänger überlassen haben.

V.

Valentini, Giovanni, ein Componist aus der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., war zuerst in Diensten des Königs Sigismund III. von Polen, und wurde 1615 kaiserlicher Hoforganist in Wien. Er starb um 1630. Verschiedene Sammlungen mehrstimmiger Motetten u. a. erschien im Druck; handschriftlich hinterliess er viele Kirchensachen, darunter einige für 24 Stimmen (6 Chöre).

Valentini, Pier Francesco, ein römischer Edelmann, geb. in der zweiten Hälfte des 16. Jhdts., genoss den Musikunterricht des Giov. Maria Nanini zu Rom und wurde einer der gelehrtesten Tonkünstler der römischen Schule. Er starb zu Rom 1654. (Motetten, Litaneien, Madrigalen, Canons etc.)

Valotti, P. Francesco Antonio, gelehrter Contrapunktist und Theoretiker, auch fleissiger Kirchencomponist und guter Orgelspieler, geb. zu Vercelli in Piemont am 11. Juni 1697, wo er frühzeitig eine musikalische Bildung erhielt. Nachdem er in den Franciscanerorden getreten und die Theologie absolvirt hatte, sendeten ihn seine Obern in Berücksichtigung seines unzweifelhaften musikalischen Berufes nach Padua zu Padre Cagliari zur weiteren Ausbildung. Mit allem Eifer betrieb nun der 25jährige Valotti das Musikstudium, wurde nachgehends Organist an der Kirche S. Antonio und endlich Nachfolger seines Lehrers als Capellmeister an genannter Kirche. Diese Stelle bekleidete er bis zu seinem am 16. Jan. 1780 erfolgten Tode. Er schrieb eine ausserordentliche Anzahl Kirchenwerke, welche sich durch Gelehrsamkeit auszeichnen, von denen aber wenige im Druck erschienen sind. Auch ein theoretisches Werk begann er: „Della scienza teorica e pratica della moderna musica“, von welchem nur ein Band — Padua 1779 — erschienen ist. Abbé Vogler nennt ihn „den ersten Theoretiker in Europa“ und hat sein System der Musik auf das von Valotti gegründet, der es seit 50 Jahren bearbeitete, aber nicht damit zu Ende kam.

Vecchi, nach Einigen **Vecchio,** Orfeo, geb, zu Mailand um 1540, gest. 1613, war daselbst Geistlicher und Capellmeister an der Kirche S. Maria della Scala. Im Druck erschienen von ihm zahlreiche Messen, Motetten und Psalmen. — Ein anderer V., Lorenzo, geb. 1566 in Bologna, war ebenfalls Priester und Capellmeister an der Cathedrale seiner Vaterstadt. Er componirte Mehreres für die Kirche, wovon Messen und Motetten 1605 und 1607 zu Venedig in Druck erschienen.

Vechi. Orazio, war zu Modena in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. geboren. Seine musikalische Bildung erhielt er in Venedig, kehrte jedoch früh in sein Vaterland zurück, blieb unausgesetzt daselbst, wurde Capellmeister des Herzogs von Modena und starb hochbetagt am 19. Febr. 1605. Gleich andern Meistern jener Zeit schrieb er für Kirche und profanen Gebrauch in allen damals üblichen Musikgattungen; die allgemeine Aufmerksamkeit aber erregte er durch eine Art komischer Oper unter dem Titel „L'Amphiparnasso, commedia armonica“, welche 1594 in Modena aufgeführt und später in Venedig gedruckt wurde. Irrig hat man dieses Werk ein musikalisches Drama, wohl gar die älteste Oper genannt, obwohl der Dialog nur im Texte liegt, die Musik aber im Madrigalenstyl (5stimmig) gehalten ist, und nichts von dem, was die eigentliche Oper begründete, als Monodie und Recitativ, wie

bei den Werken der Florentiner Peri, Caccini u. a. sich vorfindet. Wenn gleich sein Ruhm hauptsächlich auf seinen weltlichen Compositionen fusst, so verdienen auch seine geistlichen Tonwerke, Messen, worunter besonders eine 8stimmige „Missa in Resurrectionem Domini“, Motetten u. a. grosse Beachtung; viele derselben sind durch Gediegenheit und ächt kirchlichen Ausdruck, überhaupt durch treues Festhalten am reinen Kirchenstyle ausgezeichnet.

Veit, Wenzel Heinrich, geb. am 19. Jan. 1806 zu Rzepnitz in Böhmen, betrieb neben den wissenschaftlichen Studien immer fleissig Musik, welche er nicht blos praktisch übte, sondern auch theoretisch aus Lehrbüchern und Partituren zu erfassen suchte. Nach Vollendung seiner Rechtsstudien trat er in den öffentlichen Dienst und nun wurden seine Compositionen in weiteren Kreisen bekannt und auch geschätzt. 1854 wurde er zum Landespräsidenten zu Eger erhoben. Gestorben ist er am 16. Febr. 1864 zu Leitmeritz. Seine Compositionen, bestehend in einer grossen Messe und andern kleinern Kirchensachen, einer Sinfonie, Ouvertüre, mehreren Streichquintetten u. a. m., zeigen von glücklicher Erfindung, guter technischer Bildung und feinem Geschmack; auf den Charakter wahrer Kirchlichkeit können aber seine Kirchenwerke keinen Anspruch machen.

Ventil, im Allgemeinen jede Vorrichtung, welche dazu dient, den Rückgang des Luftzuges abzuhalten. Als Bestandtheile musikalischer Instrumente kommen sie in der Orgel und bei verschiedenen Blechinstrumenten, bei denen sie ausserdem noch Mittel zur Erzeugung bestimmter Töne sind, vor.

Verdelot, Philipp, ein alter berühmter niederländischer Contrapunktist, lebte längere Zeit in Italien und starb um 1560. In mehreren Sammlungen aus der ersten Hälfte des 16. Jhdts, die in Paris erschienen, finden sich Gesänge; auch die Münchner Bibliothek bewahrt eine Sammlung von Madrigalen von ihm.

Verdopplung der Intervalle ist der gleichzeitige Gebrauch eines Tones in zwei verschiedenen Stimmen. Sie wird im 4 und mehrstimmigen Satze oft nothwendig, weil alle consonirenden Accorde blos aus drei unter sich verschiedenen Tönen bestehen, und häufig ohne sie falsche Fortschreitungen und Verhältnisse entstünden. Im Allgemeinen dürfen die Leittöne und alle jene Töne, welche eine bestimmte und nothwendige Fortschreitung haben, als die vorgehaltenen Dissonanzen, die Quart u. dgl. nicht verdoppelt werden. Näheres gehört in die Harmonielehre.

Vergrösserung, Augmentatio, nennt man die im Verlaufe eines Tonstückes angewendete Darstellung eines Hauptgedankens (Thema's) in Noten von noch einmal so grossem Zeitwerthe, als in welchem er ursprünglich auftrat. Diess findet in Fugen hauptsächlich statt, kann aber auch bei andern thematischen Arbeiten angewendet werden. Das Gegentheil davon ist die

Verkleinerung, Diminutio, wenn ein Thema oder Satz im Verlaufe der Durchführung in Noten von halb so grossem Werthe eingeführt wird.

Verkehrung ist diejenige Umstellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärts gehende Schritt in einen abwärts gehenden, und umgekehrt jeder abwärts gehende in einen aufwärtsgehenden verwandelt wird. Insofern die Verkehrung die Intervallenschritte genau beibehält, heisst sie eine strenge; eine freie aber, wenn sie sich nicht so

genau daran bindet und ein kleines Intervall mit einem grossen oder gar mit einem andern, z. B. eine Quint mit einer Quart, beantwortet.

Verordnungen. Die Kirche als Wächterin des Glaubens und der Sitten und alles dessen, was damit zusammenhängt, regelte nicht blos die Gesänge, welche bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten stattzufinden haben, sondern bezeichnete auch mit klaren Worten die Beschaffenheit der kirchlichen Musik. Aus den ältesten Zeiten her sind uns in dieser Beziehung Aussprüche und Verordnungen bekannt, welche theils die Päbste, theils Bischöfe oder allgemeine und besondere Concilien und Synoden erlassen haben. Wir finden diese sonach in den Acten der Concilien und Synoden, in den Sammlungen der päbstlichen und bischöflichen Erlasse und der Entscheidungen der Congregatio Rituum, in dem Caeremoniale Episcoporum, den Ritualien und andern liturgischen Büchern. Sehen wir von den älteren Erlassen und Bestimmungen ab, so haben wir unser Augenmerk vorzüglich auf das Concilium Tridentinum und auf die neueren und neuesten päbstlichen und bischöflichen Decrete zu richten, welche übrigens auf den nämlichen Principien beruhen, wie die vortridentinischen.

Das Concil. Trid. bestimmte (Sess. XXII. Decret. de observandis et evitandis in celebr. Missae): „(Episcopi) ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit," und „Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione . . . . synodus provincialis pro cujusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere." (Sess. XXIV. de reform. c. 12.) Hiemit hat der heil. Kirchenrath allgemeine Bestimmungen gegeben und den Bischöfen die specielle Obsorge für würdige Kirchenmusik übertragen. In Rom selbst wurde eine Commission eingesetzt, welche Normen für die Composition von Kirchenstücken gab. Die Hauptpunkte waren: 1) dass weder Motetten noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden dürften; 2) dass keine Messen, welche über weltliche Themen und Lieder verfasst wären, mehr gesungen; 3) dass Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte auf immer von der päbstlichen Capelle ausgeschlossen bleiben sollten; auch sollten die Worte so deutlich als möglich verstanden werden.

Der hl. Carl Borrom. berief alsbald nach seiner Rückkehr nach Mailand ein Provincialconcil 1569, worin, wie in folgenden Provincialsynoden, auch die kirchliche Musik mit mehrfachen weisen Beschlüssen bedacht wurde. In gleicher Weise liessen andere Bischöfe sich angelegen sein, den Zustand der Kirchenmusik in ihren Cathedralen und Sprengeln dem Willen des Trienter Concils entsprechend zu überwachen. Das Ueberhandnehmen der Instrumentalmusik in den Kirchen im vorigen Jhdt. veranlasste das Oberhaupt der Kirche, hierüber sich auszusprechen, und nach Anhören eines sachverständigen Rathes, erliess Pabst Benedict XIV. eine Encyclica, worin er Normen für die Instrumentalmusik in den Kirchen gab, und welche von grosser Wichtigkeit ist, weil sie die einzige zulässige Weise der Instrumente auf den Kirchenchören bezeichnet. Er sagt: „Wir haben es uns angelegen sein lassen, über diese Sache den Rath weiser Männer und ausgezeichneter

Meister der Tonkunst einzuholen. Uebereinstimmend mit ihren Ansichten wirst Du handeln, ehrw. Bruder, wenn Du, falls in den Kirchen Deines Sprengels der Gebrauch der musikalischen Instrumente eingeführt ist, ausser der Orgel keine andern Instrumente gestattest, als den Contrabass, das Violoncell, den Fagott, die Viola und die Violine. Diese Instrumente können dienlich sein, die Stimmen der Sänger zu halten und zu verstärken. Verbieten aber musst Du die Pauken, Waldhörner, Trompeten, Oboen, grössere und kleinere Flöten, Clavierinstrumente, Mandolinen und andere derartige Instrumente, welche der Musik einen theatralischen Charakter verleihen . . . Wenn aber die Instrumente immerfort erklingen, . . . und demnach die Stimmen der Sänger und das Verständniss der Worte niederdrücken und verdunkeln, so ist das ein verkehrter und unzweckmässiger Gebrauch der Instrumente und ist verwerflich und verboten."

1842 erliess Cardinal Patrizi, Vicar Sr. Heil. Gregor's XVI., eine zunächst für Rom bestimmte Verordnung, worin die Ausartungen der Kirchenmusik streng gerügt und die Instrumentalbegleitung für die Zukunft unter Wahrung gewisser Schranken nur als Ausnahme gestattet wird. Unter dem Pontificate Pius IX. ist die nämliche Verordnung d. d. 20. Nov. 1856 in verschärfter Form erneuert worden. Da sie ein Anhaltspunkt für alle folgenden Erlasse der Bischöfe über Kirchenmusik ist, so sollen die hauptsächlichsten Punkte herausgehoben werden. Im Eingange werden die Uebelstände bezeichnet und theils im theatralischen Style, theils in der profanen Gesangs- und Vortragsweise, theils in der Gattung der Instrumente, theils in der unerträglichen Länge der Productionen gefunden. Auf ausdrücklichen Befehl Sr. Heiligkeit wird nun verordnet: 1) Obwohl Wir nur reine Vocalmusik à la Palestrina wünschen, so erlauben Wir, neben dem Gebrauche der Orgel, auch instrumentirte Musik, doch nur nach eingeholter Erlaubniss." 2) Ausgeschlossen sind Trommeln, Cymbalen, alle Schlaginstrumente überhaupt, alle bisher auf den Kirchenchören ungebräuchlichen und die zu rauschenden. 3) Auch bei der Musik à la capella werde Ernst und Würde eingehalten ohne Beimischung theatralischen Wesens in Anlage und Melodie, und die oftmalige Wiederholung der Worte, Verwechslung und Verstellung derselben nach Belieben sei vermieden. 4) Bei der hl. Messe, bei Aussetzung des Allerheiligsten und dem Segen mit demselben hüten sich besonders die Organisten, profanes und leichtfertiges Spiel zu treiben. 5) Um dem Unfuge bei instrumentirten Messen, besonders Vespern, wo man einen oder zwei Psalmen mit grossem Orchester aufführt, das Folgende aber hastig mit blosser Orgelbegleitung ableiert, zu steuern, soll die Instrumentation bei allen Theilen gleich sein, und kein Musiker die Tribüne (das Chor) vor Vollendung des Gottesdienstes verlassen. 6) Die einzelnen Theile, z. B. Kyrie, Gloria u. dgl. sollen ein einheitliches Musikstück bilden, nicht aus abgerissenen Stücken bestehen. 7) Die Introitus und Vesperantiphonen sollen choraliter oder in anderer passender Weise und so gesungen werden, dass man die Worte verstehe. 8) Die Capellmeister sollen den Takt nicht mit einem Stocke (d. h. weithin hörbar und geräuschvoll), sondern mit einer Papierrolle schlagen; auch sollen sie nicht den Rücken gegen den Altar kehren. Grosse Stille herrsche unter den Musikern; den Sängern wird höchste Anständigkeit, Geistessammlung, deutliche und an-

dächtige Aussprache des Textes anempfohlen. 10) Die Capellmeister haben diess bei ihren Untergehenen sorgfältig wahrzunehmen.

Für die Componisten speciell ist verordnet: 1) Die Kirchenmusik muss sich von der profanen und theatralischen Musik nicht hlos durch die Melodien, sondern auch durch die Figuration und Harmonieführung unterscheiden; die zu schnellen, aufregenden Bewegungen und Tempi sind verboten. Wenn die Worte Heiterkeit und Freude verlangen, so geschehe es mit der Anmuth heiliger und religiöser Freude und nicht mit ausgelassener Tanzbeweglichkeit; die Worte dürfen nie schneller gesprochen werden, als es bei einem gewöhnlichen Gespräche der Fall ist. 2) Die Worte sollen in der Ordnung gebraucht werden, in welcher die liturgischen Bücher den Text geben; nach Abschluss eines vollen Gedankens kann die Wiederholung eines Wortes oder Abschnittes stattfinden, doch nur nach Bedürfniss, ohne Verkehrung des Sinnes und mit gehöriger Mässigung. 3) Wenn mehrere Stimmen zugleich singen, dürfen sie nicht verschiedenen Text aussprechen, bei Wiederholungen (Imitationen, Canons) mag es angehen. 4) Man singe dann alle Worte ohne Zusatz oder Abkürzung, nicht eine Sylbe werde geändert. 5) Verboten sind dann alle Arietten, Duo's und Trio's nach Art der Bühnenmusik. Durchaus verboten sind die Recitative und alles ihnen Aehnliche. 6) Bezüglich der Instrumente enthalte man sich langer Introductionen und Präludien, letztere seien stets kurz und einleitend. Ohne die Annehmlichkeit und das Colorit der Instrumente zu beeinträchtigen, wie es Kunst und guter Geschmack erfordert, hat man Weichlichkeit und auch grosses Geräusch zu vermeiden. Der Compositeur vergesse nicht, dass die Instrumente in der Kirche hlos geduldet sind; sie haben blos den Gesang zu unterstützen und zu verschönern, ferne davon, ihn zu beherrschen, und noch weniger ihn beschwerlich zu machen oder ganz zu unterdrücken."

Im nämlichen Jahre (1842) erliess auch der Cardinal-Erzbischof Sterkx von Mecheln eine Instruction über die Kirchenmusik, welcher sich bald alle übrigen Bischöfe Belgiens anschlossen. Sie stellt den gregorianischen Choral in allen Kirchen als Regel, die Figuralmusik als Ausnahme auf. Man findet sie in „Janssens, Grundregeln des gregorianischen Chorals etc." abgedruckt. Seitdem haben mehrere Bischöfe Deutschlands umfassende Verordnungen zur Besserung der Kirchenmusik in ihren Diöcesen erlassen, von denen folgende uns bekannt geworden sind: „Oberhirtl. Ausschreiben des Bischofs Valentin v. Regensburg, vom 24. April 1857; Monita ad paroch. Guilielmi Episcopi Trevir. 7. Mart. 1856; Bischöfl. Currende für die Leitmeritzer Diöcese, Nro. 3. 1858; Nro. 13. 1859; — hiezu zählen noch die Beschlüsse des Provincial-Concils von Wien 1858, von Prag 1860 und von Cöln 1861. Es ist nicht nöthig, von ihnen etwas auszüglich anzuführen, da sämmtliche in ihren Bestimmungen auf den nämlichen Principien beruhen und nur in wenigen provinciellen Beziehungen abweichen, auch die Regensburger Verordnungen als die eingänglichsten bei den einzelnen liturgischen Artikeln, welche sie betreffen, angeführt sind; übrigens sind diese Verordnungen ja allen Angehörigen einer Diöcese leicht zugänglich.

Versetzungszeichen heissen in der Musik diejenigen Zeichen, durch welche die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones in der Notenschrift angedeutet wird. Solcher Zeichen gibt es eigentlich nur drei:

das **Kreuz** (♯), das B (♭) und das **Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen** (Bquadratum ♮). Zur Bezeichnung der doppelten Erhöhung bedient man sich des (von Einigen auch „spanisches Kreuz“ genannten) Zeichens x, die doppelte Erniedrigung zeigt man durch Doppel-Be (♭♭) an. **Wesentliche** Versetzungszeichen werden diejenigen genannt, welche die in einer Tonart oder Tonleiter nothwendig erhöhten oder erniedrigten Töne bezeichnen, in welchem Falle sie jedesmal zu Anfang eines Tonstückes oder Satzes zwischen dem Schlüssel und Taktzeichen, auch gewöhnlich zu Anfang jeder Notenzeile auf die betreffenden Linien gesetzt werden; **zufällig** oder **accidentell** heissen sie, wenn sie der Tonart nicht wesentlich zugehören, sondern die erhöhten oder erniedrigten Töne zufällig oder durch den Gang der Modulation veranlasst sind; in diesem Falle werden sie unmittelbar vor die zu alterirende Note gesetzt und haben nur für **einen** Takt Geltung. — Das erste Versetzungszeichen, welches in der Geschichte der musikalischen Theorie zu Tage tritt, ist das **B rotundum** oder **molle**, welches in dem Tonsysteme Guido's von Arrezzo unter den hohen und höchsten Tönen die Erniedrigung des B (eigentlich unser Ton H) um einen halben Ton (zu unserm B) anzeigt, während das natürliche H durch das quadratische Zeichen ♮ angedeutet wurde. (In der untern Octav, deren Töne graves hiessen, gab es nur das B quadratum (unser H), da diess nicht mit einem darunterliegenden F, weil es keines gab, durch den Triton in Collision kommen konnte. Bei diesem blieb es lange, obwohl in der Praxis allerdings, je nachdem man von einem Tone ausging, eine Alteration der Töne vorgenommen werden musste, um die betreffende Tonart darzustellen, d. h. wenn man eine ordentlich notirte Melodie höher oder tiefer als die Noten- oder Zeichenschrift angab, sang. Das war **eine** Art der „Musica ficta“, die **transponirte Musik**. Dann aber erhöhte man (nach Guido) öfter den Ton unter der Finale, wenn ein ganzer Ton dort zutraf (semitonium modi), da dieses dem Gehör besserlautend erschien, — aber man zeigte es noch nicht durch ein Zeichen an; diese willkührlich erhöhten Töne nannte man auch **musica ficta** und daraus entwickelte sich später der Gebrauch eigener Zeichen für solche Erhöhungen. Bei den ältesten französischen Contrapunktisten im 13. Jhdt. schon kömmt das Erhöhungszeichen (**Diesis**) vor. Erst am Ende des 16. und Anfang des 17. Jhdts., da das neuere Tonsystem mit seinen fixen Dur- und Mollscalen auftauchte, und die Tonsetzer von der Chromatik mehr und mehr Gebrauch machten, wurden unsere drei Versetzungszeichen allgemeiner angewendet.

Verwandtschaft. Verwandt nennt man Harmonien (Accorde) und Tonarten, insofern sie in einem gewissen Verhältnisse zu einander stehen oder eine gewisse Beziehung auf einander haben.

I. Harmonien sind mehr oder weniger verwandt a) bezüglich der sie **constituirenden Töne**, je nachdem sie einen oder mehrere Töne gemein haben; b) bezüglich der **Bedeutung**, wenn sie enharmonisch gleich sind, z. B. die Dreiklänge fis-ais-cis und ges-b-des; c) bezüglich ihrer **Abstammung**, z. B. die Accorde g h d; g h d f; g h d f a; g h d f as; h d f a; h d f u. dgl.; hiezu sind noch die willkührlich umgebildeten Accorde zu rechnen, z. B. die kleinen, übermässigen, verminderten Dreiklänge, Septimenaccorde u. a.; d) bezüglich der **Tonarten**, zu denen sie gehören.

II. Die Verwandtschaft der Tonarten (Tonleitern und Tonreiche) gründet sich auf Gemeinsamkeit mehrerer oder wichtiger Töne und Harmonien. Zunächst verwandt sind diejenigen Tonarten, deren Tonicadreiklang in einer und derselben Tonart als vollkommener Dreiklang vorkommt, z. B. zu C dur:

G dur, e moll, C dur, a moll, F dur, d moll;

also sind im ersten Grade verwandt zu einer bestimmten Tonart die Parallel-Molltonart, die Tonarten ihrer Ober- und Unterdominante (deren Tonleitern nur in einem Tone abweichen, z. B. von der C dur-Scala die F dur-Scala durch b, die G dur-Scala durch fis) und deren Parallel-Molltonarten. Im zweiten Grade verwandt nennt man diejenigen Tonarten, welche zu einer bestimmten Tonart in zwei Tönen differiren, z. B. D dur oder B dur zu C dur, und so fort.

Verwandt sind ferner diejenigen Tonarten, welche gleiche Tonica, Ober- und Unterdominante besitzen, als C dur und C moll u. s. w., ebenso diejenigen, welche in einem Dominantenverhältniss zu einander stehen, z. B. C dur zu F moll und dessen Paralleltonart As dur.

(Verwandtschaft der Kirchentonarten s. bei „Kirchentonarten.“)

Verzierungen, ital. Fioriture, nennt man alle diejenigen ausschmückenden Figurenzusätze — auch Manieren genannt —, welche einer melodischen Hauptnote in der Form von Vor- und Nachschlägen, Trillern u. dgl. beigegeben werden. Sie sind entweder vom Componisten bestimmt oder werden vom Vortragenden nach eigenem Gutdünken beigesetzt. Solche Verzierungen, reverberatio und flores genannt, gebrauchten schon die Sänger des 12. Jhdts., und Hieronymus de Moravia gibt hierüber eine längere Anweisung (tractat. de mus. cap. 25).

Vesperae. Die Vesper ist ein Bestandtheil des täglichen Officiums oder Breviergebetes, einst bestimmt für die Zeit vom Untergange der Sonne bis zur Nacht, die Zeit der Abenddämmerung; in alten Zeiten betete oder sang man sie auch Abends 6 Uhr, als der Stunde, in welcher beim Aequinoctium die Sonne untergeht; jetzt kann sie während der Zeit von 12 Uhr Mittags bis 12 Uhr Nachts gebetet werden. Zu bemerken ist, dass sie in der Fastenzeit vor Mittag abgehalten wird. Die Vesper ist bei uns die einzige canonische Betstunde, welche noch an manchen Tagen, besonders Festtagen, öffentlich unter Theilnahme der Gläubigen (als feierlicher Nachmittagsgottesdienst) abgehalten wird. Ihre Bedeutung ist: „Ausdruck des beruhigenden Bewusstseins eines treulich durchlebten und mit Gnaden und Verdiensten bereicherten Tages, aber auch des Dankes, der Bewunderung und des Preises für volle Offenbarung der göttlichen Liebeswerke, so wie endlich der freudigen und sehnsüchtigen Erwartung ewiger Freude und Glorie.“ Ihre Form ist ganz die der Laudes: 5 Psalmen mit 5 Antiphonen, Capitel, Hymnus, Versikel mit Respons., der Lobgesang „Magnificat“ mit Antiphon, woran sich die Festoration, manchmal von einer oder mehreren Commemorationen von Heiligen gefolgt, anreihen. Dem Chore fällt in der Feier der Vesper eine wichtige Aufgabe zu, indem ihm der Psalmengesang, theilweise auch der Antiphonen, dann des Hymnus und des Magnificat obliegt, und er durch den Gesang der gehörigen Stimmung Ausdruck leihen soll. Der einfache Psalmengesang vermag schon eine grosse Wirkung zu üben; aber zu festlicherer Stimmung können die Compositionen der alten Meister angewendet werden, seien es nun

durchcomponirte Psalmen oder sogen. Falsobordoni. Weit davon stehen ab die Compositionen der Nenzeit mit ihrer Fignration und Instrumentation, welche die Psalmtöne verlassen und zu geistlichen Cantaten sich gestaltet haben; bei diesen drängt sich am klarsten und überzeugendsten im Zusammenhalte mit den nach kirchlicher Intonation geschaffenen Compositionen die Einsicht auf, in welchem Widerspruche die moderne Mnsik mit der Liturgie sich befindet. — Jedes grössere Fest nimmt seinen Anfang am Vorabende mit der I. Vesper, welche gemeiniglich feierlicher abgehalten wird, und schliesst am Tage selbst mit der II. Vesper. Die Antiphonen sind in beiden Vespern (mit wenigen Ausnahmen) gleich nnd werden aus den Laudes genommen, die Psalmen jedoch sind meistens verschieden, weshalb der Chordirector sich wohl umzusehen hat. Ein Missstand ist aus den instrumentirten Vespern erwachsen, welcher die canonische Form der Vesper beeinträchtigt und entfernt werden dürfte, — das ist das fast gänzliche Verschweigen der Antiphonen! — An das Magnificat und an die Hauptoration schliessen sich öfter eine oder mehrere Commemorationen der Heiligen an, worüber immer vorerst das Directorium nachzusehen ist. Das „Benedicamus" singt gewöhnlich der Chor, resp. einer oder zwei Sänger, denen der ganze Chor mit „Deo gratias" antwortet.

Viadana, Ludovico, nm 1565 zu Lodi geboren, ein Mönch, befand sich 1597 zu Rom. Er war erst Capellmeister an der Domkirche zu Fano, später an der Cathedrale von Mantua, wo er noch 1644 in Wirksamkeit stand. Er machte sich nm Ausbildung des Generalbasses oder bezifferten Basses verdient, als dessen Erfinder er 200 Jahre lang irrthümlich angesehen wurde, und war der Erste, welcher die sogen. geistlichen Concerte, Concerti sacri, Kirchengesänge für eine, zwei oder mehrere Stimmen mit Orgelbegleitung („Basso continuo", über welchem die Harmonie nach Angabe der Ziffer und Zeichen gegriffen wurde,) einführte. Hiedurch kam die bisher nur für die profane Musik gebrauchte Monodie in die Kirche, und ward der Keim gelegt für die Zurückstellung des alten contrapnnktischen Styles und Einführung der weltlichen Musik. Die erste Sammlung gab er 1602 und 1603 heraus, veranlasst durch den Beifall, den diese Art von Kirchencompositionen fand. Ausser diesen erschienen von ihm noch Messen, Motetten, Psalmen, Falsibordoni n. a.

Viana, Matias Jnan, ein spanischer Kirchencomponist des 16. Jhdts.

Vicentino, Nicolo, geb. 1511 zu Vicenza, ein Geistlicher, stndirte Musik unter Willaert und ward später Capellmeister am Hofe zu Ferrara. Um die Mitte des 16. Jhdts. zog er mit dem Cardinal Hippolyt von Este nach Rom, wo er wahrscheinlich auch starb. Er war einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit nnd suchte besonders die Tongeschlechter der alten Griechen für die Musik seiner Zeit nutzbar zu machen. Seine unfruchtbaren Bemühungen legte er in einem theoretischen Werke: „L'antica musica ridotta alla moderna pratica etc." (Rom 1555) und in einer Sammlung 5stimmiger Madrigalen (Venedig 1555) nieder.

Victoria oder **Vittoria**, Tomaso Ludovico de, ein spanischer Priester, geb. zu Avila, wahrscheinlich um 1540, scheint früh nach Rom gekommen zu sein, wo damals die spanischen Künstler in hohem Ansehen standen. Unter diesen scheinen zwei, Escobedo und Morales, die sich eines hohen Ruhmes erfreuten, einen bedeutenden Einfluss auf

die gründliche Ausbildung des jungen Vittoria geübt zu haben. Noch entscheidender auf seine Kunstrichtung aber wirkte der Umgang mit Palästrina und dem älteren Nanini, welche an der Spitze der neugegründeten römischen Schule standen, der sich Vittoria bald auf das Entschiedenste anschloss. Seine gediegenen Arbeiten blieben in Rom nicht unbeachtet, so dass er 1573 als Capellmeister am Collegium germanicum, zwei Jahre später in gleicher Eigenschaft an der S. Apollinariskirche angestellt wurde. Viele seiner Compositionen fanden sogar Aufnahme in die päbstliche Capelle und gehören bis auf den heutigen Tag zu dem Vorzüglichsten, was in derselben zur Aufführung gelangt. Unter seinen zahlreichen Werken zeichnet sich eines seiner spätesten, wenn nicht das letzte, rühmlichst aus, nämlich das 6stimmige Officium Mortuorum, welches er als kaiserlicher Capellan 1605 schrieb und zu Madrid für die Exequien der Kaiserin drucken liess, und das wohl zu dem Erhabensten gehört, was je für die Kirche geschaffen worden ist. Ueber diesen Meister lässt sich C. Proske also vernehmen: „In Vittoria finden sich die edelsten Eigenschaften spanischer und römischer Kunst vereinigt. Von allen Angehörigen der römischen Schule hat nächst Palästrina keiner so sehr auf vollendete Reinheit des Kirchenstyles geachtet, als Vittoria; ja es lag in seinem Wesen, das Liturgisch-Objective, Typische noch inniger festzuhalten, als selbst Palästrina nöthig fand. Dennoch fehlte ihm nicht eine reiche Originalität und subjective Ausdrucksweise, so dass er bei grösster Mässigung im Gebrauch seiner Kunstmittel stets eigenthümlich, von jedem Zeitgenossen unterscheidbar und in allen unter sich noch so wesentlich abweichenden Compositionen gleich erkennbar bleibt. Ohne der Klarheit seiner Melodien und Harmonien den mindesten Eintrag zu thun, prägt sich in seinen Gesängen eine ernste, hocherhabene Mystik aus, welche der reinsten Frömmigkeit des Gemüthes, das nur heilige Gefühle der Andacht ohne alle Beimischung weltlicher Eindrücke zu athmen scheint, entsprungen ist und ihn unfähig macht, andere als geistliche Compositionen zu schaffen. Wärme und lebendige Selbstauffassung, Milde und Zartheit, innigster Fluss der kunstreichsten und strengsten Tonsätze, endlich ein hoher feierlicher Aufschwung und die würdevollste Majestät vereinigen sich in diesem priesterlichen Spanier zu einem Bilde, das vom Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar zu uns herüberleuchtet." Sein Todesjahr wissen wir nicht.

Victorinus, Georg, geb. um die Mitte des 16. Jhdts. zu Huldschön in Bayern und gest. 1624 zu München als Capellmeister an der Michaelishofkirche daselbst, war seiner Zeit als Kirchencomponist geschätzt und hat auch mehrere Sammlungen von Litaneien und andern Kirchenstücken in Druck gegeben.

Vieira, Antonio, ein portugiesischer Componist, geb. zu Villaviciosa, kam nach Italien, war eine Zeit lang Capellmeister zu Loretto, kehrte dann wieder in sein Vaterland zurück und starb als Capellmeister zu Erato.

Vierstimmig heisst der Satz, wenn die Harmonie wirklich aus vier neben- und übereinander fortlaufenden Stimmen besteht, die sich zu einem Ganzen vereinigen. Dieser Satz ist der vollkommenste und reinste, weil er der natürlichste ist, denn in der Anordnung und Bildung der verschiedenen Menschenstimmen hat die Natur selbst gleichsam eine vierstimmige Harmonie gegeben. Das Quartett macht auch bei jeder grössern Musik — ausgenommen die contrapunktischen Werke —

die Grundlage aus. Bei Vocalsachen sind die vier gemischten Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass in Anwendung gebracht, oder das Quartett aus 2 Sopran nnd 2 Alt, oder 2 Tenoren und 2 Bässen (ad voces aequales) oder in anderer Mischung zusammengesetzt.

Vilhalva, Antonio Rodriguez, geb. bei Fronteira in Portngal, studirte um 1625 Musik bei Manoel Rebello, wurde nachgehends Capellmeister an der Cathedrale in Lissabon und dann zu Evora, wo er auch starb. Seine Kirchensachen waren geschätzt.

Vilhena, Diego Diaz de, ebenfalls ein portugiesischer Kirchencomponist, studirte bei dem berühmten Pinheiro Musik und starb 1617 als Capellmeister zu Evora.

Viola, Alt-Viola, Bratsche, ist das älteste Saiteninstrument, eigentlich die Mutter unserer Geigeninstrumente. Man nimmt ihr Alter auf 500 Jahre an. 1330 erscheint sie schon auf einem Erzbilde von Pisano an der Kirchenthüre der Taufcapelle zu Florenz — 5saitig, Bogen, Ansatz, Bogenführung, Form so wie wir sie später zu sehen gewohnt sind. Zu Raphaels Zeiten (1507) ist sie das Hauptinstrument unter den Geigen. Im 16. Jhdt. hatte man Violen mit 5, 7 und 9 Saiten; sie waren an Grösse etwas verschieden und wurden theils mit dem Arme wie bei uns (Viola da braccio, Armgeige), theils zwischen den Knieen (Viola da gamba, Kniegeige) gehalten. Gegenwärtig ist nur mehr die Viola da braccia (daher der Name „Bratsche") in Gebrauch, aber als ein unentbehrliches Instrument zum Quartett und aller mehrstimmigen Musik. Die Viola ist charakteristisch durch einen sanften Ernst, welcher in Verbindung mit dem etwas näselnden Tone ihr einen eigenen Reiz verleiht. Berlioz zeichnet ihr Wesen so: Die Viola ist ebenso beweglich und gewandt als die Violine; der Ton ihrer tiefen Saiten hat eine eigenthümliche Schärfe, die höheren Noten brilliren durch ihren schwermüthig leidenschaftlichen Accent, und ihr Klang im Allgemeinen, eine tiefe Wemuth athmend, unterscheidet sich wesentlich von dem Klange der übrigen Bogeninstrumente.

Violoncell, Violoncello, auch kleine Bassgeige und (früher) Bassetchen genannt, ist eine Umgestaltung der früheren Viola da Gamba. Tardieu, ein Geistlicher, welcher um 1700 zu Tarascon in der Provence lebte, ist sein Erfinder; er bezog es zuerst mit 5 Saiten; 1725 liess er die fünfte (oberste) Saite weg. In Deutschland kam es erst um die Mitte des vorigen Jhdts. in Aufnahme. Bei diesem Instrumente ist der Fingersatz wegen der längeren Mensur etwas anders und auch ungleich schwieriger, als auf der Violin und Viola; die Notation geschieht im Bassschlüssel, nur bei höheren Stellen wendet man den Tenorschlüssel und bei den höchsten Tönen den Violinschlüssel an. Manchmal findet man auch schon bei den höheren Stellen den Violinschlüssel statt des Tenorschlüssels gesetzt, in welchem Falle die Töne um eine Octave tiefer zu spielen sind, als die Noten angeben. Das Violoncell ist in den mittleren und höhern Tönen durch einen eindringenden, klaren und weichen Klang ausgezeichnet, und, in der sonoren Tenor-Region am nächsten der Menschenstimme verwandt, spricht es in melodischen Gängen zum Herzen und macht in solcher Anwendung seine schönste Wirkung. Es ist nicht nur in jedem Orchester zur Verstärkung der Grundbässe höchst wirksam, noch mehr aber um bewegtere Bassfiguren klar und vernehmlich herauszuheben, ganz unentbehrlich, sondern es muss auch eines der vorzüglichsten Solo- und Concertinstrumente genannt werden.

Violone, 1) französische Benennung der Violine; 2) italienischer Name des Contrabasses (s. d. Art.). Die erste Einführung des Contrabasses ist unbekannt; er ist jedenfalls jünger als die übrigen Geigeninstrumente. Die Musikcultur selbst rief die Bassgeige, auch deutscher Bass genannt, hervor, welcher in der Dimension grösser als das Violoncell, jedoch kleiner als der jetzige Contrabass war. Anfangs des 17. Jhdts. finden wir ihn schon im Gebrauche.

Viotta, Johann Joseph, geb. d. 14. Jan. 1814 zu Amsterdam, studirte neben der Medicin auch fleissig Mnsik und wurde später Vorstand der Société musicale des Pays-Bas in Amsterdam und Ehrenmitglied vieler musikalischen Gesellschaften in Holland. Er starb am 6. Febr. 1859. Unter andern Compositionen veröffentlichte er viele Kirchenmusikwerke, von denen besonders eine 4stimmige Messe, ein Salve Regina, 6 Motetten und ein Requiem zu 3 Stimmen besonders gerühmt werden.

Virtuos wird ein ausführender Tonkünstler genannt, wenn er als Sänger oder auf einem Instrumente — eine besondere, ungewöhnliche Fertigkeit besitzt; im besten Sinne ist Derjenige Virtuos, welcher mit der Fertigkeit erstens Geschmack und Geist des Vortrags vereinigt, zweitens aber auch die Fertigkeit noch auf echt künstlerische Weise, d. h. zu Gunsten der Interpretirnng gediegener und würdiger Kunstwerke benutzt und sie nicht zum Zweck, sondern zum Mittel seines Kunstwirkens macht.

Vocalmusik, im Gegensatz zur Instrumentalmusik diejenige Musik, bei welcher von der menschlichen Stimme entweder allein oder auch in Begleitung von Instrumenten Gebrauch gemacht wird. Die Vocalmusik steht höher als die Instrumentalmusik, welcher sie auch bezüglich der Entwicklung weit vorausgegangen ist; denn sie ist der unmittelbare Ergnss des menschlichen Fühlens, und der Drang und das Bedürfniss, dieses in einer über die praktische Begriffssprache hinausliegenden Weise auszudrücken, ist dem Menschen eingeboren. Da der Mensch selber das Organ dieser Offenbarung seines Innern ist, so kann es nicht auffallen, dass erst später die Instrumente, welche zudem lange in höchst unvollkommenem Zustande blieben, neben der menschlichen Stimme Organe solcher Gefühls- uud Empfindungsäusserungen werden konnten. Darum blieb auch die Gesangmusik bis in's 18. Jhdt. herein die vorzüglichste Musikweise, in welcher die Tonkunst ihre besten Werke schuf.

Sie behauptet den Vorrang über die Instrumentalmusik, wenn auch diese in mancher Beziehung, z. B. Beweglichkeit, Tonumfang, Schallkraft sie überbietet, schon dadurch, dass sie die unmittelbarste Aeusserung des Menschen ist, dass der Lebensodem im Gesange weht, der Nerv mit ihm mitlebt und diess jeder Mensch sympathetisch mitfühlt. „Die Resonanz der Instrumente ist nur ein schwacher Nachhall der seelischen Resonanz des Gefühls, die im Gesange nachklingt." Vorzüglich aber überragt der Gesang jede Instrumentalmusik dadurch, dass er sich mit der Sprache verbindet; dass er, während er durch den Ton auf das Gefühl wirkt, zugleich durch das Wort den Geist über das, was der Ton sagen will, aufklärt und die höchsten und bedeutendsten Dinge, welche die Vocalmusik in ihren Kreis zieht, dem Gefühle und Geiste zugleich zum deutlichen Verständniss bringt. Was viele Worte nach Seite des Gefühles nicht auszudrücken vermögen, das spricht die Musik in wenigen Zügen aus; der Text hingegen gibt

unserm musikalischen Empfinden und Ahnen eine Bestimmtheit und Gewissheit und sagt uns deutlich, was die Musik an sich nicht zu gewähren vermag. So ergänzen sich Wort und Ton in der Vocalmusik zu einer Gefühl und Phantasie tieferregenden und zugleich den Geist durch Deutlichkeit befriedigenden Einheit.

„Es ist demnach auch ganz natürlich, sagt Dommer, dass der reine Gesang das Organ der tiefsten Gefühle und Ideen wurde, in welchen nicht nur die anfängliche, sondern auch die Kunst in ihrer Vollendung die Gottheit feierte. Jederzeit ist das instrumentale Element in der Kirchenmusik weit hinter das vocale zurückgetreten.“ Die Kirche hat somit auch nicht Unrecht, wenn sie die Gesangmusik in ihren Cultus zieht, die Instrumentalmusik als ein ihr nicht zusagendes Element nicht liebt und sie nur duldet, insofern sie nicht mit ihrer Eigenthümlichkeit dominirt, sondern blos den Gesang unterstützt, seine geistige Tiefe fühlbarer macht, gleichsam dem Gemälde durch ihre Figuren und Klänge den Localton gibt.

Vogel, Cajetan, geb. um 1750 zu Konoged in Böhmen, genoss den ersten gründlichern Musikunterricht als Singknabe im Jesuitencollegium zu Breslau, studirte zu Prag Theologie und zugleich bei Habermann die Composition, und trat dann in den Orden der Serviten. 12 Jahre lang wirkte er als Chordirector an der St. Michaelshofkirche in Prag, erhielt nach Aufhebung seines Ordens die Predigerstelle an der Dreifaltigkeitskirche und starb den 27. August 1794. (Messen, Vespern und andere Kirchenstücke nebst weltlichen Tonstücken.)

Vogler, Georg Joseph, Abbé, scharfsinniger Theoretiker, bedeutender Clavier- und Orgelspieler und verdienstvoller Componist, geb. zu Würzburg den 15. Juni 1749, studirte bei den Jesuiten zu Würzburg und Bamberg, nebenbei mit fleissiger Musikübung beschäftigt. 1771 kam er nach Mannheim, wo er die Gunst des Churfürsten Carl Theodor gewann, der ihn behufs der musikalischen Ausbildung zu P. Martini nach Bologna schickte, welchen er jedoch bald verliess und nach Padua zu Valotti zog. Nach einem halben Jahre ging er nach Rom, wo er zum Priester geweiht seine Musikstudien bei Misliweczek fortsetzte und es dahin brachte, dass er Mitglied der Gesellschaft der Arkadier und vom Pabste zum Ritter des goldenen Spornes, zum Protonotar und Kämmerer ernannt wurde. 1775 kehrte er nach Mannheim zurück, wurde daselbst Hofcaplan, errichtete eine Musikschule für Herstellung eines gründlichen Gesang- und Musikunterrichtes, und erhielt 1777 neben Holzbauer die zweite Capellmeisterstelle. Mit dem pfälzischen Hofe ging er 1779 nach München, wo die herzoglich-bayrische und die churfürstliche (mannheimer) Capelle in eine, in ihrer Art einzig dastehende vereinigt wurden; erstere hatte die ausgezeichnetsten Gesangkräfte, letztere ein unübertreffliches Orchester. Da die Musiker bei dieser Vereinigung nach ihrem Alter eingereiht wurden, so erhielt Holzbauer als der älteste die Oberleitung, Vogler als der jüngste ward dritter Capellmeister. Doch fand er hier keine erfreulichere Stellung, als er in Mannheim hatte, auch hier musste er unter fortwährenden Anfeindungen leben. Den Anstoss gab hier wie dort die Behandlung der Musik und Musiklehre, so wie in München besonders die Kirchenmusik. Bei seinem scharfen und klaren Verstande und der grossen Energie seines Charakters hielt er an dem, was er einmal als gut und schön erkannt hatte, unerschütterlich fest und unterliess es auch nicht, die Fehler seiner Gegner oft in bitterster Weise an den Pranger zu

stellen. Abgesehen von der Verfechtung seines neuen Harmoniesystems, das er durch Valotti kennen gelernt und ausgebildet hatte und womit er fast alle älteren Musiker vor den Kopf stiess (1776 gab er sein Musiksystem heraus und erlangte erst 5 Jahre später die Gutheissung der Akademie der Wissenschaften in Paris und der königl. Gesellschaft in London), eiferte er besonders gegen die Herabwürdigung der Kirchenmusik. Damit das berühmte Orchester Beschäftigung erhielt und Gelegenheit, sich zu zeigen, musste jede Vocalcomposition, natürlich auch Kirchensachen, instrumentirt werden. So hatte man es schon, wiewohl in besserer Weise, seit mehr als einem Jahrhundert mit den contrapunktischen Werken des 16. Jhdts. gethan, indem man zu ihnen erst einen basso continuo, zum Ueberfluss später noch Violon und 3 Posaunen setzte. Als die reichere Instrumentirung des vorigen Jhdts. angewendet wurde, ward der Choral in den Hintergrund gedrängt, und der grossartige polyphone reine Gesang verstummte; diese zwei Style, von denen jeder für sich die Herrschaft zu führen geeignet war, konnten sich nicht vereinigen, einer von ihnen musste unter solchen Umständen weichen; Palästrina kannte man kaum mehr dem Namen nach und alle die Schätze und Meisterwerke, welche das herzogliche Musikarchiv in sich barg, waren bald ganz vergessen. Die Choralmelodieen des Graduale und Offertorium konnte man nicht mehr brauchen, — man ersetzte sie durch pure Instrumentalstücke, Symphonien genannt, welche weniger in Deutschland, als in Italien bei dem lebhaften Volkscharakter bald zu Concertstücken wurden. Reisende Virtuosen liessen sich dabei, wie jetzt bei den Morgen- und Abendconcerten, hören. Gegen solchen Unfug trat der junge enthusiastische Vogler seit seiner Rückkehr von Rom rücksichtslos auf, nachdem er die Erhabenheit der Werke eines Allegri, Bai, Palästrina, Marcello, Pitoni u. a. gehört und ihren Werth so erkannt hatte, dass er aussprach: „Diese veralten nicht, sie werden nach 100 Jahren noch sein, was sie vor 200 Jahren schon waren! Warum wollen die heutigen Capellmeister nicht mehr ohne Instrumente Kirchenmusik setzen, warum führen bei ihnen nur laufende Geigen die Sprache, warum gibt man den Blasinstrumenten so sehr den Vorzug, dass sie das Wort führen und die Singstimmen nur Zuhörer sind?" So dachte er, so sprach er, demgemäss handelte er und fand unter seinen Zunftgenossen, welche meist Instrumental-Virtuosen waren, nur Gegner. Seine Stellung war so schwierig, dass, wollte er nur einigermassen wirken, er den eitlen Instrumentalisten zu Willen leben und für ihre Instrumente schreiben musste; er that es, aber ging auch hierin seine eigenen Wege. Endlich, da er nirgends durchdrang, übrigens auch schlecht besoldet war, verliess er 1783 den bayrischen Dienst und ging, nachdem er Frankreich, England, Spanien, Griechenland und Afrika bereist und überall sich mit den nationalen Musikzuständen bekannt gemacht hatte, nach Schweden, wo ihn König Gustav (1786) wohlwollendst aufnahm. In demselben Jahre wurde er zum königl. Capellmeister in Stockholm ernannt und erfand daselbst das Orchestrion, mit welchem Instrumente er von 1789 ab auf Reisen ging und sich darauf und auf der Orgel in Holland, England und Süddeutschland hören liess. 1799 verliess er Stockholm, wo er theils für die Bühne mit wenig Erfolg gearbeitet, theils mit Vollendung seines Choralsystems (1800 in Stockholm herausgegeben) und der harmonischen Bearbeitung des schwedischen Gesangbuches sich beschäftigt hatte. Nach einem Besuche von Altona und Berlin begab er sich nach Prag, hielt an der Universität
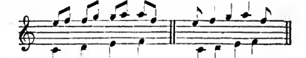
musikalische Vorlesnngen nnd blieb daselbst von 1800 bis 1803. In letzterem Jahre finden wir ihn in Wien eine Oper zur Aufführung bringen; daranf wendete er sich nach 2jähriger Reise nach Darmstadt, wohin er als Hofcapellmeister mit dem Titel geheimer geistlicher Rath berufen wurde. Hier ward er anch mit dem Ritterkreuze des Verdienstordens geschmückt und bildete seine zwei berühmtesten Schüler, Weber nnd Meyerbeer. Am 6. Mai 1814 schied er ans dem irdischen Dasein. — Von seinen musikalisch-theoretischen Schriften seien hervorgehoben: „Mannheimer Tonschule“; „Choralsystem“ (Kopenhagen 1800); „Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass etc.“ (Prag 1802); „System für den Fugenbau“; „Ueber Choral und Kirchengesänge“ (München 1814) u. a. Anch an Compositionen war er recht fruchtbar: Messen, Vespern, andere Kirchenstücke; einige Opern, Orchestersachen, Stücke für Clavier, Orgel u. dgl. Sein scharfer Geist war auch auf dem Gebiete der Orgelbaukunst thätig; er stellte am Ende des vorigen Jhdts. sein sogen. Simplifikationssystem (Vereinfachungssystem) auf, welches hauptsächlich darin bestand, dass sämmtliche Register auf einem sehr engen Raume zusammengedrängt wurden, wodurch die Windführung allerdings eine bedeutende Vereinfachung erfuhr; dann verwarf es die Mixturen, Tertien u. a., so wie auch die spielerischen Stimmen (er selbst war ein Meister im Registriren); die Pfeifen wurden in der Reihenfolge der Töne in der chromatischen Scala eingesetzt, und aller äusserer Zierrath und alle Prachtentfaltung durch glänzende Prospectpfeifen verworfen. Hatte er auch nicht in Allem das Rechte getroffen, so wirkte er doch viel auf rationelleren Betrieb des Orgelbaues ein. — Nicht leicht hat ein Musikgelehrter und Musiker so vielen Widerspruch von einer Seite, gegenüber den Lobpreisungen von der andern erfahren, als Vogler; Vieles kommt freilich auch auf Rechnung seines starren, energischen Charakters und seines ehrgeizigen und hervordrängenden Wesens, womit er seine Gegner angriff nnd anf das, was er mit seinem System unvereinbar fand, nnd anf manchen Schlendrian losstürmte. Otto Jahn sagt von ihm: „Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; er besass musikalisches Talent, Verstand und Scharfsinn, und verband mit vielseitiger Beweglichkeit Energie des Willens, so dass er in Kunst und Wissenschaft Erhebliches erreichte, so weit das Technische — im weitern Sinne gefasst — reicht. Aber wahre Schöpferkraft fehlte ihm, und dem Denker trat der Künstler und dem Künstler der Denker in den Weg. So kam es, dass er zu einer reflektirten Technik seine Zuflucht nimmt und in seinen Werken häufig theils eine Häufung rein sinnlicher Effekte, theils ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretisch-musikalischer Art hervortritt.“ Gleichwohl blieb wenigstens seine theoretische Thätigkeit nicht ohne guten Einfluss auf die Musiklehre, und dass sie systematischer und vernünftiger betrieben wurde, hatte sie theilweise auch dnrch ihn den Anstoss erhalten. Seine Bemühnngen gingen zunächst dahin, alles Ueberflüssige aus der musikal. Theorie zu verbannen, alles Wesentliche darin aber zu erschöpfen und auf festen Grund zu bauen. Er deckte viele Widersprüche auf, stürzte dadurch die herkömmliche Generalbasslehre und führte durch sein Umwendungssystem zu einer vollständigeren und richtigeren Kenntniss der Harmonie. In seinem Choralsystem hat er die alten Kirchentonarten wieder zu Ehren gebracht und eine ihrem Wesen entsprechende harmonische Behandlung der Choräle gelehrt gegenüber dem eigenmächtigen Verfahren, das selbst Bach bei vielen Chorälen sich erlaubt hatte.

Vogt, Moritz Johann, geb. zu Königshof im Grabfeld, trat 1692 in das Cisterzienserkloster Plass in Böhmen, und beschäftigte sich, nachdem er 1698 die Priesterweihe erhalten hatte, eifrigst mit der Musik, Geographie und Geschichte. Seine Landkarten waren hochgeschätzt, wie auch seine Musikalien, deren er eine Menge, besonders für die Kirche, geliefert hat. Er starb den 17. August 1750. Von ihm erschien im Druck: „Conclave thesauri magnae artis musicae" (Prag 1719); ausserdem hinterliess er noch ein schönes Werk in Manuscript, welches er „Vertumnus vanitatis musicae in 31 fugis delusus" betitelte.
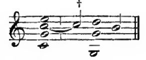
Volckmar, Wilhelm, Dr., geb. am 26. Dec. 1812 zu Hersfeld, absolvirte in Rinteln das Gymnasium und wurde 1835 als Musiklehrer am Seminar in Homburg angestellt. Er hat sich durch Herausgabe vieler Orgelsachen bekannt gemacht.

Volti (ital.) — wende um, gewöhnlich mit subito (abgek. V. S.) wende schnell (d. h. das Blatt) um.

Vorausnahme, Anticipation, findet statt, wenn ein wesentliches Intervall eines Accordes in einer und derselben Stimme schon beim nächstvorhergehenden Accorde angeschlagen wird, zu dem es eigentlich gar nicht gehört, z. B.:



Vorhalt ist das Hinüberziehen (Forthalten) eines oder mehrerer Töne eines Accordes in einen folgenden Accord, welchem diese Töne fremd sind, z. B:



Der Ton c des zweiten Taktes ist die vorgehaltene Note. Als Dissonanz muss der Vorhalt vorbereitet werden — das c des ersten Taktes — und hat dann seine regelrechte Auflösung durch h. Je nachdem die Auflösung aufwärts oder abwärts geschieht, nennt man die Vorhalte entweder Vorhalte von unten oder Vorhalte von oben; die erstern haben jederzeit etwas Herbes und kommen seltener vor. Der moderne Styl führt Vorhalte ohne alle Vorbereitung ein. Bezüglich der Vorhalte ist aber zu beachten: a) dass nur solche und nur so viele Vorhalte gesetzt werden, als mit der Deutlichkeit des Harmonieganges bestehen können; b) dass überhaupt nur bei stufenweise fortschreitenden Stimmen Vorhalte angebracht werden können; c) dass das vorgehaltene Intervall, d. i. der Ton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, sich nicht in einer andern Stimme schon befindet, es sei denn in weitester Lage und unter dem Vorhalt.

Vorschlag, ital. Appoggiatura, ist ein gleichsam zufällig einem Melodieton vorangeschickter, sich sanftanschmiegender Ton. Man gebraucht lange und kurze Vorschläge. Erstere entnehmen der

Hauptnote einen Takttheil, wenn sie deren zwei enthält; zwei, wenn sie drei enthält, z. B.:

gleich:

Der kurze Vorschlag wird kürzer geschrieben, als der lange, d. h. vor einem Viertel wie ein Sechszehntel u. dgl. oder ohne Rücksicht auf die Geltung als ein Achtel und zwar durchstrichen; er wird immer schnell und leicht gesungen und gespielt (a).

(a) (b) (c)

Auch Doppelvorschläge (b) kommen vor und erweiterte Vorschläge (c), welche aus mehr als zwei Noten bestehen. Diese alle sind schnell und leicht vorzutragen. Letztere (c) nannte man früher auch Schleifer. Vorschlagartige Manieren kannte schon das 13. Jhdt. unter dem Namen „Reverberatio."

Vortrag ist in der Musik die Art und Weise, ein Tonstück mittelst der Singstimme oder eines Instrumentes auszuführen. Von dem Vortrage hängt grösstentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Tonstück auf den Zuhörer macht. Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem menschlichen Ohre mitgetheilt wird, die Musik aber die Sprache der Seele, Ausdruck der Gefühle ist, so ist die Lehre vom Vortrag das Allerwichtigste in der praktischen Musik. Einige kurze Bemerkungen hierüber genügen. Der Vortrag sei 1) richtig — d. h. ohne Fehler in Rücksicht auf das Mechanische. Dazu gehört reine und sichere Intonation, genaue Beobachtung des Notenwerthes, der Vortragszeichen und des Tempo, Festigkeit in Beobachtung des Taktes; 2) deutlich; diess findet statt, wenn auch bei schnellem Tempo und kurzen Noten jeder Ton bestimmt und klar gehört, die Accentuation und richtige Interpunktion (Hervorhebung und Absonderung der musikalischen Phrasen) beobachtet wird; 3) schön und geistreich; das geschieht, wenn der ausführende Musiker den Geist der Composition studirt hat und diesen innewohnenden Geist in seinem Vortrage zum Ausdruck bringt. Jede Gattung von Tonstücken verlangt darum auch eine ihr eigene Art des Vortrags. Concert- und Bühnengesang (um vom Gesang noch speziell zu reden,) ist weit verschieden vom Vortrag eines Chorals oder eines Kirchengesanges. Der wahre Kirchengesang fordert nicht dramatische Effecte, nicht einen Aufschrei oder Seufzer des Schmerzes, nicht sinnliches Hauchen und Hinsterben des Tones, nicht schmachtende Sehnsucht, nicht ungestüme, irdisch gemeine Gefühlserregungen des Jubels oder der Trauer — sondern andächtigen, glühenden, warmen, frommen Seelenausdruck, fern von Leidenschaftlichkeit und entsprungen aus innigem Gebete, stiller Sammlung des Geistes und Herzens, betrachtender Hingabe an Zeit, Ort und Gegenstand der Feier oder gottesdienstlichen Handlung. Der rechte kirchliche Gesangsvortrag hat seinen tiefsten Grund und seine Lebensquelle im lebendigen Glauben und der innigen Gottesliebe, und

kann daher nie erkünstelt werden; das wahre Gefühl äussert auch auf die Organe der Stimme und Sprache seinen Einfluss. Diess wird jedoch nicht auf einmal erreicht, sondern nur durch lange und zweckmässige Uebung unter dem Dienst des gläubigen Gemüthes.

Vortragszeichen sind theils Wörter, theils Zeichen, welche den Noten beigefügt sind, um den Grad der Stärke und Schwäche, das Aneinanderziehen und Abstossen der Töne u. s. w. zu bezeichnen. Die Wörter erscheinen meistens abgekürzt. a) Zur Bezeichnung der Schwäche oder Stärke des Tones dienen: **p.** = piano, schwach; **pp.** = pianissimo, sehr schwach; **f.** = forte, stark; **ff.** = fortissimo, sehr stark; **mf.** = mezzoforte, halbstark; **m. v.** = mezza voce, mit halber Stimme, gedämpfter Klangfarbe; b) zur Bezeichnung des Anschwellens und Abnehmens der Klangstärke: $<$ crescendo, zunehmend; $>$ decrescendo, oder **dimin.** = diminuendo, abnehmend; — $<>$ Schwellton, bezieht sich nur auf eine längere Note; ebenso $>$ **sfz.** = sforzato, verstärkt; perd. oder perdendosi, sich verlierend; smorz. = smorzando, verlöschend; morendo, absterbend. Allen diesen werden noch oft zur nähern Bestimmung der Stärkegrade die Beiwörter: poco, un poco, ein wenig, meno, weniger, piu, sehr u. dgl. beigefügt; c) zur Bezeichnung des Aneinanderziehens oder Abstossens der Töne: ⁀, der Bindebogen, statt dessen oder neben ihm wird auch leg. = legato, gebunden, vorgeschrieben; Zeichen des Abstossens der Töne sind Striche und Punkte: ı ı ı, ...; wobei oft noch stacc. (staccato) angefügt ist; d) soll das Zeitmaas beschleunigt werden, so dienen die Ausdrücke: accellerando (accel.) schneller werdend; stringendo (string.) dringender; piu stretto, gedrängter; soll es langsamer werden, so setzt man: ritenuto (rit.) zurückhaltend, ritardando (ritard.) zögernd, rallentando (rallent.) langsamer werdend, calando (cal.) beruhigend; soll die Taktmässigkeit ganz aufgehoben werden, so steht: tempo rubato, freie Taktbehandlung, ad libitum, a piacere nach Belieben; e) die besondere Accentuirung eines Tones geschieht durch die schon genannten Zeichen $>$ sfz., $<>$ Schwellung, durch einen Strich über der Note und dann auch durch ein Häubchen ^ über der Note oder durch die Bezeichnung tenuto (ten.), angehalten, d. h. der Ton soll in gleicher Stärke nach der vollen Geltung der Note gehalten werden. f) Hiezu können noch die Ausdrücke gerechnet werden, welche die Art und Weise charakterisiren, in der einzelne Stellen vorgetragen werden sollen, z. B. dolce, sanft, amabile, lieblich, leggieramente, leicht.

Vorzeichnung heissen die an die Spitze eines Tonstücks gesetzten Versetzungszeichen, und auch die Schlüssel und das Taktzeichen kann man dazu nehmen. Die Vorzeichnung deutet durch die Zahl der Kreuze oder Be oder durch den Mangel derselben die Tonart an, in welcher das Stück geschrieben ist. Diese Versetzungszeichen werden auf jeder Linie gewöhnlich wiederholt.

Vulpius, Melchior, geb. 1560 zu Wasungen bei Henneberg, ward 1600 Cantor in Weimar, wo er auch im Jahre 1616 starb. Er gab mehrere Sammlungen Kirchengesänge heraus und hat auch eine lateinisch-deutsche Ausgabe des „Compendium musices“ von Heinrich Faber besorgt (1610).

W.

Waelder, Johann Gualhert, geb. den 6. Juli 1809 zu Beuren in Schwaben, widmete sich dem Lehrfach und wirkte seit 1844 als Lehrer und Cantor in Langenerringen. Ausser verschiedenen Schulen für Orgel, Violine, Viola und Violoncello hat er „100 ausgesetzte Generalbassheispiele“, eine „Generalhasslehre“, eine „Abhandlung über das Wesen und die Behandlung der Orgel“ (hei Böhm in Augshurg), eine „Gesangschule“ und mehrere Kirchencompositionen veröffentlicht. In seinen „Mittheilungen aus dem Tagehuche eines Lehrers“ wird viel Musikalisches besprochen. Er starh am 6. Juli 1868.

Waelrant, Huhert, geb. zu Ath in Belgien 1517 (nach Andern zu Arras), ein ausgezeichneter Tonsetzer des 16. Jhdts., kam in seiner Jugend nach Venedig, wo er unter seinem Landsmanne Willaert die Musik studirte. 1547 gründete er eine Musikschule zu Antwerpen und starh daselbst am 19. Nov. 1595. Zu Venedig und Antwerpen erschienen von ihm mehrere Sammlungen von Motetten und Canzonen; auch soll er als der Erste die Sylbe si den 6 Guidonischen Sylben beigefügt haben.

Waert oder **Waet,** auch **Wert,** Jaquet de, ein niederländischer Tonsetzer des 16. Jhdts., soll in Diensten des Kaisers Ferdinand I. als Capellmeister gestanden sein. Unter seinem Namen finden sich Messen, Motetten und Madrigalen in verschiedenen Sammlungen dieser Zeit.

Wanhall oder **Vanhall,** Johann, geb. zu Neu-Nechanitz in Böhmen am 12. Mai 1739, war der Sprössling einer holländischen Emigrantenfamilie. Frühzeitig erhielt er schon Musikunterricht und mit 18 Jahren eine Organisten- und Chorregentenstelle in einem höhmischen Städtchen. Nachdem er in Wien einige Zeit verlebt, hildete er sich auf einer Reise nach Italien vollends aus, so dass er in Rom mit zwei Opern reüssirte. Er kehrte dann wieder nach Wien zurück, componirte aber hald ausschliesslich nur für die Kirche. Er starh am 26. Aug. 1813. Er war ausnehmend fruchthar sowohl an Kirchenstücken als an profanen Werken; viele erschienen in Druck, eine grössere Masse aber blieb in Manuscript. So sehr seine Werke anfangs beliebt waren, so sind sie doch jetzt der Vergessenheit ganz anheim gefallen.

Warren, Joseph, geb. d. 20. März 1804, studirte frühzeitig die Musik, 1820 war er hereits Dirigent einer Musikgesellschaft, für die er mehrere Tonwerke schrieh; 1833 wurde er Organist und Chordirector der Mariencapelle zu Chelsea und componirte in dieser Stellung viele Kirchenwerke, Messen, Offertorien u. dgl. Auch veröffentlichte er einige Werke für die Orgel und besorgte 1842 eine neue Ausgabe der „Falas“ von Hilton, und Boyce's „Cathedral Music“ 3 Bde. in Fol.

Weber, Friedrich Dionys, geh. 1771 zu Welchau in Böhmen, in seiner Jugend schon in der Musik wohl unterrichtet, betrieb auf der Universität Prag theologische, juridische und philosophische Studien, widmete sich aher bald ganz der Musik, welche er als Autodidact und unterstützt von den Rathschlägen des Abbé Vogler mit solchem Eifer studirte, dass er in Kürze der Zeit als ein ausgezeichneter Theoretiker und guter Componist angesehen wurde. Als 1810 das Conservatorium in Prag errichtet ward, ernannte man ihn, da er den ganzen Plan dazu

ausgearbeitet hatte, zum Director desselben, als welcher am 25. Dec. 1842 starb. Er hinterliess Messen, Cantaten u. a.; auch theoretische Werke.

Weber, Gottfried, geb. am 1. März 1779 zu Freinsheim in der Rheinpfalz, widmete sich der Rechtswissenschaft und starb als grossherzoglich hessischer Generalprocurator am 12. Sept. 1839 zu Kreuznach, nachdem er noch Ritter des Ludwigsordens, Ehrendoctor der Universität Giessen und Ehrenmitglied vieler musikalischer Gesellschaften und Vereine geworden war. — Theoretisches Musikstudium betrieb er autodidaktisch erst während seines Aufenthaltes zu Mannheim (1802—1814), arbeitete sich durch alle Lehrbücher und Systeme hindurch und erprobte die Grundsätze an den klassischen Werken. Hiezu fügte er selbstständige Forschungen und veröffentlichte seine Bemühungen in dem vortrefflichen Werke „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst“ (3 Bde. 1817—20, Mainz; spätere Auflagen wurden auf 4 Bde. vermehrt), wodurch er sich das Verdienst erwarb, Ordnung in das bisherige Chaos der Harmonielehre gebracht zu haben. Viele andere kleinere Werke, die er herausgab, sind eigentlich nur Auszüge aus dem grössern Werke; ausserdem schrieb er zahlreiche Aufsätze und Abhandlungen in musikalische Zeitschriften, und besonders in die von ihm in den ersten 80 Heften redigirte „Cäcilia“. Als Tonsetzer hat er weniger Verdienst (Kirchensachen und weltliche Tonstücke).

Weigl, Joseph, geb. zu Eisenstadt in Ungarn am 28. März 1766, bekundete frühzeitig ein grosses musikalisches Talent, welches durch den Unterricht Albrechtsbergers in der Tonsetzkunst zu hohem Grade entwickelt wurde. Sein Vater hatte ihn zwar zum juridischen Fache bestimmt, doch auf Verwendung Salieri's, dessen Schüler nun W. wurde, liess er den Sohn seiner musikalischen Neigung folgen. 1700 wurde W. Salieri's Nachfolger als wirklicher Capellmeister der Oper bis 1825, trat dann als zweiter Capellmeister zur k. k. Hofcapelle über und arbeitete seitdem nur mehr für die Kirche. Er starb am 3. Febr. 1846. Unter seinen zahlreichen Opern und Operetten ist die „Schweizerfamilie“ die bekannteste und berühmteste; ausserdem hinterliess er eine grosse Anzahl anderer weltlicher Compositionen verschiedenster Gattung, sowie mehrere Messen und andere Kirchenstücke.

Weigl, Johann Baptist, geb. den 26. März 1783 zu Hahnbach in der Oberpfalz, studirte im Benedictinerkloster Prüfening bei Regensburg, wo er hauptsächlich durch den Abt Kormann in wissenschaftlicher Beziehung viel gewann und auch in der Musik eine hohe Stufe der Ausbildung erreichte. Während seines Noviziates ward das Kloster säcularisirt und W. war genöthigt, in Amberg seine theologischen Studien zu vollenden. Im Jahre 1806 zum Priester geweiht, war er nur kurze Zeit in der Seelsorge und wurde darauf schnell nach einander als Professor des Gymnasiums, dann des Lyceums nach Amberg und endlich als Professor der Kirchengeschichte und des Kirchenrechtes als Rector an das Lyceum zu Regensburg berufen. Hier lag ihm zugleich das Amt eines Inspectors des Seminars zu St. Paul und die Leitung des Studienchores ob. In dieser Zeit war er namentlich in der Musik sehr thätig und vielerlei Kirchencompositionen wurden von ihm bekannt; doch sind sie jetzt alle fast vergessen. 1837 wurde er zum Mitglied des Domcapitels in Regensburg ernannt und starb nach allseitig verdienstlichem Wirken am 5. Juli 1852.

Werkmeister, Andreas, berühmter Orgelspieler und musikalischer Schriftsteller, geb. zu Beneckenstein in Thüringen am 30. Nov. 1645, starb als Organist an der Martinskirche zu Halberstadt am 26. Oct. 1706.

Wilhelm, vorher Mönch im Kloster St. Emmeram zu Regensburg, seit 1068 bis zu seinem Tode am 4. Juni 1091 Abt des Klosters Hirschau, hob durch seine Weisheit und Gelehrsamkeit das Kloster zu grossem Ruhme. Unter ihm blühte auch die Musik sehr; er selbst war in der Tonkunst wohl erfahren und klärte Vieles, was in ihr noch vor ihm dunkel war, auf; auch kunstgerechte Verbesserungen der kirchlichen Gesangbücher nahm er vor und hinterliess ein musikalisch-theoretisches Werk „De Musica“, welches er aber nicht vollendete. Abgedruckt ist es in der Gerbert'schen Sammlung.

Willaert, Hadrian, geb. um 1490 zu Brügge in Flandern, war ein Schüler von Jean Mouton. 1516 kam er nach Rom, verliess es jedoch bald wieder, und nachdem er bis 1526 Capellmeister des Königs Ludwig II. von Böhmen und Ungarn gewesen, zog er nach Venedig, wo er am 12. Dec. 1527 Capellmeister an der Marcuskirche ward. Sein Tod fällt in das Jahr 1562, den 7. Sept. Er ward der Gründer der sogen. venetianischen Schule, und von seinen Schülern zeichneten sich aus: Cyprian de Rore, welcher sein Nachfolger wurde, Nicolo Vincentino, Costanzo Porta, Zarlino. Im Druck erschienen von ihm zahlreiche Sammlungen von Motetten, Psalmen, Messen, Canzonen u. dgl. Er wird als ein fleissiger, denkender und sorgfältiger Compositeur gerühmt und sein Hauptverdienst, wie C. v. Winterfeld anmerkt, besteht in der Art und Weise der Behandlung des kunstreichen Psalmengesanges; er liess die Stimmen in zwei oder mehrere Chöre auseinandergehen und abwechselnd singen; es standen nicht mehr blosse Stimmen, sondern Stimmkörper gegenüber, welche wesentlich auf die Entfaltung eigentlicher Harmonie Einfluss hatten; der Gesang hatte nach dem Psalmenton sich zu richten und das Wort erhielt wieder mehr Berechtigung und Antheil.

Winkler, Max Joseph, geb. 1810 zu Waldstetten in Schwaben, entwickelte schon frühzeitig entschiedene Musikanlagen, welche alsbald sein Vater, Schullehrer daselbst, zu cultiviren begann; im Gesang, Clavier-, Orgel- und Partiturspiel machte der Knabe erfreuliche Fortschritte. Mit 11 Jahren kam er zum Studiren nach Augsburg, wo er zugleich Singknabe bei St. Moritz und hl. Kreuz unter P. Mathias Fischer wurde, der ein bedeutender Organist war. Allmählig machte sich W. auch an's Componiren, Alles fiel aber natürlich — ohne Anleitung — schlecht genug aus. Erst durch Lesen in der musikalischen Zeitschrift „Caecilia“ ging ihm ein besseres Licht über Musik auf, und gründlichen Unterricht erhielt er erst nach seinem Eintritt in das Schullehrerseminar in Dillingen durch Basil. Schwarz. Einzelne gelungene Stücke machten den Inspector auf sein Talent aufmerksam, der ihn dann zum Studium guter Werke aufmunterte. Nach einiger Zeit kam er an die Stelle des verstorbenen Chorregenten Jäger in Günzburg, wo sein praktisches Wirken begann — 7 Jahre lang, und wo er sich tiefen Studien des Contrapunktes nach den Werken Albrechtsbergers, Weber's, Preindl's u. a. hingab; Günzburg wurde für ihn eine gute Schule für's Dirigiren, Arrangiren, Einstudiren. 1837 erhielt er die Chorregentenstelle an der Dompfarrkirche zu Eichstädt und bald darauf die Musiklehrerstelle am k. Schullehrerseminar, sowie die Chor-

direction zu St. Walburg. Hier konnte er nun vielseitig und in ausgedehnterem Masse seine musikalische Wirksamkeit entfalten, und er that es auch. Mit dem dortigen Seminarpräfekten, Zeheter, seinem nachmaligen Schwiegervater, bearbeitete er die Generalbass- und Harmonielehre" (Nördlingen, 1840), welche bereits in zweiter Auflage, von Winkler allein umgearbeitet, erschienen ist. Seine Compositionen fanden von Kennern die vollste Anerkennung. Er verschmäht namentlich in seinen Kirchenwerken Süsslichkeiten und andere neue Kunststücke der Kirchenmusikfabrikanten, und tritt immer einfach, klar, aber doch kunstvoll auf, seine Stimmführung ist jederzeit sehr gut und ergibt sich bei aller Correctheit stets ungezwungen. Seine Werke: 1) Melodram: „Erdenfluch und Himmelssegen"; Kirchenstücke: 2 Messen, 3 Oelbergsgesänge, 1 Litanei, 1 Graduale sind im Druck erschienen.

Winter, Peter v., geb. 1755 (nach Andern 1754) zu Mannheim, arbeitete sich durch eigenes Studium in die Anfänge der Tonsetzkunst hinein und erhielt erst 1783 durch Salieri in Wien eine gründliche Anleitung. 1778 ging er mit den übrigen Mitgliedern der churpfälzischen Hofcapelle, der er angehörte, nach München. 1788 wurde er an Vogler's Stelle Capellmeister. Er arbeitete nun fast immer für die Bühne und genoss eines grossen Ruhmes. 1840 wurde er bei Gelegenheit seines 50jährigen Dienstjubiläums zum Ritter des Civilverdienstordens der bayr. Krone ernannt. Sein Todestag ist der 17. Oct. 1825. Unter der grossen Zahl seiner Compositionen — Opern, Ouverturen, Cantaten, Lieder u. dgl. finden sich auch einige Kirchensachen; der Erwähnung verdient noch seine klassisch zu nennende „Gesangschule" (3 Theile).

Winterfeld, Carl Georg August Vivigens von, geb. am 28. Jan. 1794 zu Berlin, war längere Zeit Appellationsgerichtspräsident in Breslau, woselbst er das Institut für Kirchenmusik in's Leben rief und leitete, und ward 1832 Obertribunalrath in Berlin, 1847 trat er wegen Gehörsschwäche aus dem Staatsdienst und starb am 19. Febr. 1852. Er war einer der ausgezeichnetsten Kenner älterer Tonkunst und vorzüglicher musikalischer Schriftsteller. Von seinen Werken sind hervorzuheben: „Johannes Pierluigi von Palästrina" (Breslau 1832); „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" (sein Hauptwerk) 2 Bände und 1 Notenheft (Berlin, 1834); „Der evangelische Kirchengesang etc." (Leipzig, 3 Theile 1843—47) u. a. m.

Witt, Franz Xaver, geb. den 9. Febr. 1834 zu Walderbach in der Oberpfalz, machte seine wissenschaftlichen und theologischen Studien zu Regensburg, wo er als Sänger in die Domprābende aufgenommen wurde und unter dem verdienstvollen Domcapellmeister Joh. Schrems die ältere Kirchenmusik kennen lernte. Den 11. Juni 1856 zum Priester geweiht, arbeitete er einige Jahre in der Seelsorge, ward dann als Chorallehrer in's Clerikerseminar zu Regensburg berufen, in welcher Stellung er dem tiefern Studium der alten Meister, begünstigt durch die Proske'sche Bibliothek, sich hingab, Unterricht im Contrapunkt ertheilte nnd mit mehreren Compositionen im strengen Styl in die Oeffentlichkeit trat. Seine Werke zeigen eine grosse technische Durchbildung und Fertigkeit in der Handhabung der strengen Formen, und ist eine grosse religiöse Weihe und ein erhabener Geist in ihnen niedergelegt. 1865 übernahm W. die Stelle eines Präses der marianischen Congregation, seit Juni 1867 wirkte er als Inspector des Studienseminars zu St. Emmeran und Chordirector der gleichbenannten Pfarrkirche in Regensburg, welche Stelle er 1869 mit einem Beneficium in Stadtamhof

vertauschte. — Von seinen Werken erschienen bis jetzt: 3 Messen und 14 Motetten (Regensburg, Manz, 1862) für gleiche und gemischte Stimmen; „Cantus sacri“, 3 Theile (Regensburg, Koppenrath, 1864, 1865); eine Preismesse für Männerstimmen und Orgel (Luxemburg, 1865); „Missa Exultet“ und „Missa pro defunctis“ für 2 voc. und Org. (Regensburg, 1865); ausserdem lieferte er viele Aufsätze in die kirchenmusikal. Zeitschrift „Caecilia“; 1865 edirte er „die Kirchenmusik in Altbayern und der Oberpfalz“, und begann 1866 die Herausgabe der „Fliegenden Blätter für kathol. Kirchenmusik“ und der „Musica Sacra“, wovon monatlich eine Nummer erscheint.

Wittasek, Joh. Nepomuk August, geb. zu Horzin in Böhmen am 20. Febr. 1771, studirte zu Prag bei Kotzeluch die Composition, wurde später Conzert- und Musikmeister und Kanzleisekretär beim Grafen Nostiz. 1814, nachdem er als Claviervirtuos und Componist zu grossem Ansehen gekommen, ward er seines Lehrers Nachfolger am St. Veitsdome als Capellmeister. Er starb am 7. Dec. 1839. Von seinen Compositionen ist wenig gedruckt; mehr bekannt ist ein Requiem.

Wolf, Joseph, Domorganist und Universitäts-Musikdirector in Breslau, geb. zu Tschirmkan bei Leobschütz in Schlesien, widmete sich zuerst dem Lehrfache, später der Musik und war nach Schnabels Tode unbestritten die erste musikalische Autorität in Breslau. Er starb 1842.

Wolf, Cyrill M., geb. zu Müglitz in Mähren im Jahre 1825, Sohn eines Schullehrers, genoss schon in frühester Jugend Unterricht im Gesang, Clavier- und Orgelspiel. Nachdem er zu Olmütz 7 Klassen studirt hatte, widmete er sich ganz der Musik. In Wien von dem Hofcapellmeister Gottf. Preyer in der Composition gebildet, erhielt er 1847 die Organistenstelle bei St. Leopold und 1860 die Capellmeisterstelle an der Dominikaner- und k. k. Universitätskirche, die er noch jetzt bekleidet. Er schrieb 6 Messen und viele Einlagen, wovon die erste Messe in D (vierstimm. und Orchester), 4 Einlagen als Offertorien, 2 Chöre mit Orchester bei Wessely in Wien im Druck erschienen sind.

Wollersheim, Theodor, geb. 1806, gest. am 3. Febr. 1865 als Pfarrer zu Jüchen in der Erzdiözese Cöln, ein Mann von klarem Verstande und gründlicher theologischer und philosophischer Bildung, wendete sich erst als Priester der kirchlichen Musik, vorzüglich dem Choralgesange mit aller Kraft zu. In dieser Absicht studirte er namentlich die von Gerbert edirten „Scriptores de musica sacra“ in einer Weise durch, wie Wenige, und legte seine gewonnenen Resultate in dem Buche: „Theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des Gregorianischen oder Choralgesanges“ (Paderborn, 1865 in dritter von Pf. Stein in Cöln besorgter Auflage erschienen) nieder. Ausserdem veröffentlichte er noch „Die Reform des Gregor. Gesanges“ (Paderborn, 1860) und eine kleine „Melodiensammlung“ zu dem von ihm herausgegebenen Gebetbuche „Der himmlische Palmgarten“. W. war auch bei der Herausgabe der neuen Römischen Choralbücher für die Erzdiözese Cöln betheiligt.

Wipo, der Autor der herrlichen Ostersequenz „Victimae paschali“ war ein Zeitgenosse Hermann's von Reichenau, aus Burgund gebürtig, und lebte als Priester und Hofcaplan unter den deutschen Kaisern Konrad II. und Heinrich III. Seine Blüthezeit fällt in die Jahre 1024 bis 1050. Er war nicht blos ein für seine Zeit gründlicher Musiker, sondern auch ein in den Wissenschaften sehr erfahrener Mann.

Z.

Zacconi, Ludovico, geb. zu Pesaro um die Mitte des 16. Jhdts., Augustinerchorherr, war vorerst Chordirector seines Klosters zu Venedig, trat dann in Dienste des Erzherzogs Carl zu Wien und schliesslich in die Capelle. 1619 kehrte er nach Venedig zurück. Seine „Pratica di musica" (I. Th. Venedig 1592, II. 1622), eine Art Musiklehre, gehört unter die besten musikalisch-theoretischen Schriften Italiens in dieser Zeit.

Zach, Johann, geb. um 1705 zu Czelakowicz in Böhmen, war anfangs an mehreren Kirchen Prag's als Organist thätig, ging dann nach Mainz, wo er churfürstlicher Capellmeister wurde und sich zu grossem Ansehen als Theoretiker und Componist aufschwang. Im Zustande gestörten Geistes starb er 1773 zu Bruchsal in Baden. Unter seine vielen Compositionen zählen auch viele Kirchenwerke, welche seit lange ganz in Vergessenheit verfielen.

Zangl, Joseph Gregor, geb. den 12. März 1821 zu Steinach in Tirol, fand erst während der Universitätsstudien in Innsbruck Gelegenheit, seine musikalischen Anlagen auszubilden. Im Jahre 1846 zum Priester geweiht, erhielt er bald darauf die Organistenstelle am Dome zu Brixen und geniesst als gediegener Orgelspieler in Tirol grosses Ansehen. In dieser Stellung war es ihm gegönnt, sich eifrig dem musikalischen Studium und der Composition zu widmen. Von ihm sind mehrere Compositionen: Orgelstücke, Messen, Marienlieder u. dgl. (grösstentheils bei Böhm in Augsburg) erschienen, und durch das Werk: „Handbuch für den römischen Choralgesang zum Gebrauch für Organisten" (Brixen, bei A. Weger, 1865) hat er vortheilhaft auf Besserung der Musikzustände der Diözese eingewirkt. Im Jahre 1865 wurde ihm von der päbstlichen Musikakademie di S. Cecilia in Rom das Diplom als „Maestro compositore onorario" zugesendet. Die in jüngster Zeit edirten Werke J. Gr. Zangl's sind von einem entschieden kirchlichern Geiste durchdrungen, als seine früheren.

Zanotti, Giovanni Calisto (Abbate), geb. um 1740 zu Bologna, studirte die Composition unter P. Martini und wurde Capellmeister an S. Petronio zu Bologna. 1807 lebte er noch. Als Kirchencomponist war er sehr angesehen, seine Werke sind aber Manuscript geblieben.

Zarlino, Giuseppe, geb. 1519 zu Chioggia bei Venedig, war Priester und betrieb seine musikalischen Studien unter H. Willaert. Nach dem Tode Cyprians de Rore wurde er Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig, welche Stelle er bis zu seinem Tode, 14. Febr. 1590, inne hatte. Weniger hat er sich durch Compositionen hervorgethan, welche zwar von seinen Zeitgenossen sehr gerühmt, aber von Baini, Winterfeld u. a. als trocken und steif bezeichnet werden; sein höchstes Ansehen erwarb er als Theoretiker durch seine „Istituzioni harmoniche" (Venedig 1558, neue Auflagen 1562, 1573), welches Werk fast 200 Jahre lang die Hauptquelle war, aus der die nachfolgenden Theoretiker schöpften, und welches besonders darum merkwürdig ist, weil es zum ersten Male die Regeln des doppelten Contrapunkts enthält. Andere minder bedeutende Schriften Zarlino's sind: „Dimostrazioni harmoniche" (Venedig 1571 und 1575) und „Supplementi musicali" (Venedig, 1588).

Zaccari oder **Zaccariis,** auch **Zachariis,** Cäsar de, war um die Mitte des 16. Jhdts. in Cremona geb., später in der Münchner Hofcapelle als Sänger angestellt und zuletzt in die Dienste des Grafen von Fürstenberg getreten. Weiteres ist von seinen Lebensumständen nicht bekannt. Seine Werke zeigen, dass er ungewöhnliche Anlagen besessen und in guter Schule die Ausbildung derselben gewonnen habe. Seine Melodie ist durchaus stimmgerecht und natürlich, die Harmonie rein und fliessend. Von seinen Werken erschien „Intonationes Vespertinarum precum unacum singulorum Tonorum Psalmodiis, quae vulgo Falsobordoni dicuntur, 4 vocum. Praeterea Hymni 5 voc.“ zu München 1594 im Drucke.

Zelenka, Johann Dismas, geb. 1687, war ein Schüler von Fux und Lotti. Von seinen Compositionen besitzt die katholische Hofkirche in Dresden 15 Messen, 3 Requiem, 2 Te Deum, 2 Miserere, 6 Litaneien, 86 Psalmen u. dgl., und er wird als ein vorzüglicher Tonsetzer seiner Zeit gerühmt.

Ziani, Pietro Andrea, ein venetianischer Componist, war von 1668—1677 zweiter Organist an der St. Marcuskirche zu Venedig und ging dann als Capellmeister der Kaiserin Eleonora (Gemahlin Leopolds I.) nach Wien, wo er 1711 starb. Er schrieb neben vieler weltlicher Musik auch Kirchensachen, von denen eine Sammlung 5stimmiger Psalmen 1659 zu Venedig in Druck erschien.

Ziegler, Johann Bapt., Cap. Meister in Wien, erhielt seine erste musikalische Bildung als Chorknabe in dem Convicte bei St. Stephan vom Domcapellmeister Preindl. 1829 wurde er als Regenschori an der landesfürstlichen Pfarrkirche St. Johann angestellt, wo er bis 1846 verblieb, in welchem Jahre er als Capellmeister an die Schottenkirche übertrat. Im Musikarchive des Schottenstiftes sind bis jetzt folgende Werke von ihm hinterlegt: 14 Messen, 1 Requiem, 80 Einlagen als Gradualien und Offertorien; Improperia für die hl. Charwoche, viele Psalmen, Antiphonen, Tractus, Sequenzen. Als Gesanglehrer am k. k. Gymnasium des Theresianums und des Schottenstiftes, so wie an den beiden k. k. Realschulen in Wien schrieb Z. 1858 eine „Gesangschule für die Mittelschulen Oesterreichs in 3 Heften, von denen bereits eine zweite Auflage erschienen ist. Von seinen Kirchencompositionen ist noch keine durch Druck veröffentlicht worden.

Zingarelli, Nicolo Antonio, geb. zu Neapel am 4. April 1752, erhielt seinen ersten Musikunterricht auf dem Conservatorium di Loretto, wagte sich bald an die Composition von Opern, deren er eine sehr grosse Anzahl lieferte. Nachdem er in Mailand und Loretto Capellmeister gewesen, kam er 1804 als solcher an Guglielmi's Stelle an S. Peter im Vatican zu Rom (bis 1811). Napoleon führte ihn gefangen nach Paris, und nach seiner Rückkehr 1812 ging er nach Neapel, wo er auch als Capellmeister an der Cathedrale am 5. Mai 1837 starb. Er schrieb eine ungeheure Anzahl Kirchenstücke, von denen aber die allerwenigsten etwas Gehalt haben.

Zinken, ital. Cornetto, ein veraltetes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern, ähnlich der Clarinette; angeblasen ward es mit einem Mundstück von Holz oder Messing, ähnlich dem der Trompete, und sein Umfang reichte vom kleinen a bis zum dreigestrichenen c die ganze chromatische Scala hindurch. Wahrscheinlich war der Zinken der Vorläufer der Oboe.

Zöllner, Carl Heinrich, (nicht zu verwechseln mit **Carl Zöllner,** dem Liedercomponisten) berühmter Clavier- und Orgelvirtuos und Componist, geb. den 5. Mai 1795 zu Oels in Schlesien, Schüler von Berner in Breslau, war von 1820—1827 Musiklehrer und Organist in Oppeln, Posen und Warschau. Sein regelloses Leben aber rieb diese bedeutende Kraft bald auf. Er starb den 2. Juli 1836 zu Wandsbeck bei Hamburg. Er schrieb nebst mehreren Clavierstücken, einer Oper und einer Cantate auch Kirchensachen (Messe für 4 Männerstimmen mit Orgel etc.).

Zoilo, Annibale, war in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. zu Rom geboren und erhielt 1561 eine Anstellung als Capellmeister an der Lateranensischen Hauptkirche; am 5. Juli 1570 wurde er in das Collegium der päbstlichen Sänger aufgenommen. Von seinen weiteren Lebensschicksalen und der Zeit seines Todes ist nichts bekannt. In den Archiven der päbstlichen Capelle befinden sich Messen, Responsorien und andere Kirchensachen seiner Composition, sowie auch in verschiedenen Sammlungen. Er wird unter die bedeutendsten Meister seiner Zeit gezählt.

Zuchino, Gregorio, geb. zu Brescia, blühte um 1600 als cassinensischer Mönch durch seine hervorragenden Kenntnisse in der Musik; auch als Organist war er sehr berühmt. Seine damals sehr hochgeschätzten theoretischen Werke scheinen gänzlich verloren gegangen zu sein; dagegen sind uns seine Compositionen theils im Druck, theils im Manuscript erhalten worden. Im Druck erschienen: „Missa quatuor voc. decantanda cum nonnullis Psalmis integris, divisis, Falsibordonibus, Magnificat et Litaniis B. M." (Venedig, 1615); „Promtuarium harmonicum etc." (Venedig, 1616) etc.

Zuccari, Giovanni, ein zu Anfang des vorigen Jhdts. blühender italienischer Componist, lebte zu Venedig.

Zungenwerk oder **Schnarrwerk** heissen in der Orgel diejenigen Stimmen oder Register, bei denen der Ton nicht beim Durchgang des Windes durch eine Spalte — Aufschnitt — der Pfeife erzeugt wird, sondern bei denen der Wind eine metallene Zunge in Bewegung setzt und zum Tönen bringt. Diese Zunge ist aus Messing oder Neusilber gefertigt und in einem Mundstücke befestigt, welches in den untern Theil der Pfeife eingesetzt ist. Es werden auf zweierlei Arten die Zungen angewendet, entweder als aufschlagende, wenn die Einrichtung so beschaffen ist, dass die Zunge beim Einströmen der Luft in den Pfeifenfuss auf das Mundstück aufschlägt, oder als freischwingende, durchschlagende, wenn sie in das Mundstück gedrückt wird. Erstere kennt schon Prätorius, letztere kamen erst zu Ende des vorigen Jhdts. in Gebrauch. Sie sollen nach Prof. Schafhäutl's Angabe eine alte Erfindung der Chinesen sein. Um die Mitte des vorigen Jhdts. kam durch Zufall ein chinesisches Instrument, Tscheng genannt, welches mit dem Munde angeblasen wird und 13—24 kleine Zungen- und Schnarrpfeifen enthält, nach Kopenhagen und wurde dort vom Professor Kratzenstein untersucht, welcher darnach eine Sprechmaschine sich anfertigen liess. Der Verfertiger derselben, der Orgelbauer Kirsnick, etablirte sich später in Petersburg, bildete solche Orgelpfeifen und machte daraus ein Spielwerk, welches er Orchestrion nannte. 1788 kam Vogler nach Petersburg und da ihm Kratzensteins Schrift: „Tentamen resolvendi problemata ab Acad. Scient. Imp. Petrop. ad annum 1780 publ. propositum etc. et praemio coronatum" bereits bekannt war, interessirte er sich um so mehr für die Sache, und nach-

dem er die Pfeifen Kirsnick's gesehen, liess er sich zu Rotterdam vom Orgelbauer Stacknitz, welcher früher bei Kirsnick gearbeitet hatte, Vox humana, Clarinett, Oboe und Fagott für sein erstes Orchestrion unter sorgfältiger Leitung und Ueberwachung anfertigen. Mälzel, der die Pfeifen auch sah, benützte sie sogleich für sein Panharmonikon und 1807 waren die neuen Pfeifen in Paris bekannt. Vogler setzte sie zuerst in die Orgel des Carmeliterklosters zu Frankfurt 1790, von wo aus sich diese Entdeckung weiter verbreitete. Die Zungenstimmen mit aufschlagenden Zungen haben immer einen harten und schmetternden oder schnarrenden Ton, woher auch ihr Name „Schnarrwerk"; weicher dagegen sind die Stimmen mit durchschlagenden Zungen. Zungenregister sind: Posaunen, Trompetenbass, Fagott, Oboe u. dgl., welche sich nur in grössern Orgeln finden.

Zwischenspiel, lat. Interludium, bedeutet bei dem Choralspiel diejenigen kurzen Sätze und Accordfolgen, durch welche von einer Verszeile des Chorals, auf welche ein Ruhepunkt oder eine Fermate fällt, zu dem Tone und Accorde, mit welchem die folgende Verszeile anfängt, übergeleitet wird. Etwas Aehnliches sind auch die sogen. Versette, welche beim Psalmengesang u. dgl. an der Stelle des je zweiten Verses, welchen man dann nicht sang, mit der Orgel ausgeführt werden; sie sind fugenartig und imitatorisch gehalten und dehnen sich nicht leicht über 8 oder 12 Takte aus. Die Zwischenspiele sind zu rechtfertigen und ganz an ihrer Stelle, wenn sie Strophen eines Kirchenliedes oder eines Hymnus, nicht aber, wenn sie blos Verszeilen verbinden sollen.

Berichtigungen und Zusätze.

Ad libitum, nach Belieben, bezeichnet auf Titeln von Musikstücken, dass eine bezeichnete Stimme weggelassen werden kann, ohne der Wirkung des Ganzen zu schaden. Im Verlaufe des Tonstückes stellt es die Wahl, die betreffende Stelle langsamer oder schneller vorzutragen, dem Ermessen des Ausführenden anheim.

Aichinger, Gregor, (Seite 16) geb. 1565, starb nach Angabe seines in Augsburg aufgefundenen Grabsteines am 12. Jan. 1628. Ein Verzeichniss seiner sämmtlichen Musikwerke enthält die „Musikgeschichte der Oberpfalz" von Dr. Dom. Mettenleiter, pag. 34 u. ff.

Aribo, Scholasticus beigenannt, lebte in der zweiten Hälfte des 11. Jhdts. und schrieb einen musikalischen Tractat, welcher, eigentlich ein Commentar Guido's v. Arezzo, vieles von diesem Geschriebene weitläufiger erklärt und deutlich macht. Diesen Tractat widmete er dem Bischof Ellenhart in Freising († 1078), an dessen Domkirche er in Diensten gestanden zu sein scheint. Gerbert hat die Schrift in seine Script. mus. tom. II. aufgenommen.

Asola. (S. 36.) Seine Werke bestehen in mehreren Büchern Messen zu 3, 4 und 8 Stimmen, 2 Büchern Lamentationen, 2 Büchern „Sacrae cantiones 4 voc.", „Psalmi, Falsibordoni, Introitus et Alleluja, 4 voc." (Venedig 1565); „Vespertina maj. solemnitatum Psalmodia senis vocibus canticaque duo B. V. M. Venetiis 1576." (Proske'sche Bibliothek Nro. 594. Fetis scheint letzteres Werk nicht zu kennen, da er unter den 26 von ihm citirten Werken dasselbe nicht anführt, wohl aber ein Werk unter ähnlichem Titel für vier Stimmen mit der Jahrzahl 1578.)

Attacca steht gewöhnlich am Schlusse einer Abtheilung eines grösseren Tonstückes und bedeutet, dass die folgende Abtheilung unmittelbar folgen solle.

Aufschnaiter, Benedict Anton, (S. 37) war geb. 1662 und starb 1742, wie das Sterbebuch der Dompfarrei in Passau ausweist: „24. Jan. 1742 necess. sacram. provisus sepultus est praenobilis, strenuus ac artificiosus Dominus Benedictus Anton. Aufschnaiter, eccl. cathedr. Passav. Capellae-Magister octoginta ann. jacet in ambitu statim ad portam eccles. apud altare oliveti." Von seinen vielen im Domarchiv zu Passau befindlichen Werken sind nur wenige im Druck edirt. Fetis führt an: „Concors discordia" (6 Ouverturen), Nürnberg

1695; „Dulcis fidium barmonia“ 8stimm. Kirchensonaten, 1699; Vesp. solemnissimae, 4 voc. concert., 2 Viol., 2 Violis necess., 4 ripien. pro pleno choro, violone cum dupl. Basso cont., 2 clarinis concert. Op. V., Augsburg, 1709; „Alauda“ 5 solenne Messen, op. VI. Augsburg 1711; „XII Offert. de venerab. Sacramento“ 4 voc., 2 Violinis, 2 Violis cum dupl. Basso contin. et 2 Trombonis. Op. VII. Passav. 1719; „Cymbalum Davidis vespertinum seu Vesperae pro fest. etc.“ 4 voc., 4 Violin., 2 Violis cum dupl. Basso, 2 hautb. in tono gallico et 2 Clarinis. Op. VIII. Passav. 1729. Ausserdem ist ein theoretisches Werk in Manuscript anzumerken, betitelt: „Regulae hae fundamentales Musurgiae partim sunt a praestantiss. aut antiquis nempe Jac. Carissimi, Casp. Kerl, Orl. de Lasso, Adamo Gumpelzhaimer, Joa. Ebner et partim a Bened. Ant. Aufschnaiter, Cap. Mag. Passav. inventae, et non vulgari studio elaboratae et compositae.“

Autor, A u t o r e, der Urheber, der Verfasser, der Componist.

Balg ist jenes Werkzeug bei Orgelinstrumenten, wodurcb der für dieselben nothwendige, künstliche Wind erzeugt wird. Man hat verscbiedene Arten derselben: S p a n n b ä l g e, wenn die Falten zwischen den Balgplatten einfacb (Froscbmäuler), F a l t e n b ä l g e, wenn die Falten mehrfach sind. In neuerer Zeit wendet man auch das C y l i n d e r g e b l ä s e an, so genannt von dem winddicbten Cylinder, einem viereckigen Kasten, in welchem ein mit Leder gepolsterter Stempel die Luft einzieht und auspresst. Die Zahl und Grösse der Bälge muss mit der Grösse und dem Stimmenreicbtbum der Orgel in genauem Verhältnisse stehen. Um die Dichtigkeit und die Menge des Windes zu reguliren, bedienen sich die Orgelbauer der sogen. W i n d w a a g e.

Benz, J o h. B a p t., wurde 1869 von der Universität Tübingen in Folge seines auf allgemeiner Bildung begründeten Wirkens in der kirchlichen Musik zum Doctor der Philosophie und Magister der freien Künste creirt.

Blahag. (S. 59.) Die ricbtige Schreibnng dieses Namens ist B l a h a c oder B l a b a c k.

Bolsena, A n d r e a A d a m d a, ein päbstlicber Capellmeister, lebte zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jbdts. und schrieb eine Geschichte der päbstlichen Capelle (Rom, 1711) unter dem Titel: „Osservazioni per beu regolare il coro dei cantori della capella pontificia, tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie.“ Darin finden sich auch die Biographien von zwölf der vorzüglichsten Capellsängern.

Caecilia, die hl. (S. 68), wurde erst seit dem 16. Jbdt. als Patronin der Musik verebrt. Der gelebrte Abt Prosper Gueranger von Solesmes sagt in seinem Buche „Die Geschichte der hl. Cäcilia“ (deutscb übersetzt, bei Manz in Regensburg, 1851) pag. 50: „Das Christenthum bat die hl. Cäcilia . . . zu jeder Zeit die Königin der Harmonie genannt“ und pag. 194: „Die Kunst der Musik, welcbe sich im 16. Jbdt. so mächtig aufscbwang, macbte von da an Cäcilia zur Begleiterin aller ihrer Triumpbe.“

Cantilene bedeutet in Instrumental- und Vocalstücken eine zarte, melodisch fliessende Stelle. Vgl. C a n t a b i l e.

Choraliter. Diess Wort wird gebraucbt, um anzudeuten, dass entweder für einen Gottesdienst der Cantus gregorianus als Musik angewendet wird, oder dass ein Text einstimmig und nach Art des Cho-

rales componirt ist. Choraliter legere (choralmässig lesen) bezieht sich auf den Singleseton der Evangelien, Lectionen, Prophezien und anderer kirchlicher Lesestücke.

Cordans, Bartolomeo, geb. 1700 zu Neapel, trat sehr jung in den Franziskanerorden und wurde 1735 Domcapellmeister zu Udine im Friaul; als solcher starb er den 14. Mai 1757. Von ihm existiren noch viele Compositionen, obwohl er einen grossen Theil seiner Arbeiten selbst vernichtete.

Cornazzano. Fileno, geb. wahrscheinlich zwischen 1550—1555, war von 1570—1628, in welchem Jahre er starb, Posaunist in der herzogl. bayrischen Hofcapelle. Näheres von seinen Lebensumständen ist nicht bekannt. In einigen musikalischen Sammelwerken sind 2 Madrigale, eine 5- und eine 6stimm. Litanei, ein 5stimm. Marienlied und eine 6stimm. Ode aufgenommen. (S. Musica divina, An. II. Tom. Ratisbonae, Pustet.)

Dolce, (S. 124) sanft, lieblich, eine Vortragsbestimmung, auch Name eines Orgelregisters.

Drobisch. In betr. Artikel (S. 123) ist zu berichtigen: Die Composition seiner katholischen Kirchenmusik fällt in die Zeit seines Aufenthaltes in München (1826—1837) und umfasst ausser den schon genannten noch mehrere ungedruckte Nummern. 1836 vollendete D. sein Oratorium „Des Heilands letzte Stunden", welches überall auf's Günstigste beurtheilt wurde. 1837 erfolgte seine Berufung als Capellmeister an die protestantischen Kirchen Augsburgs; als solcher bewährte er sein Compositions- und Organisationstalent bis zu seinem Tode auf's Trefflichste. Ueber 100 grössere und kleinere Werke für seine Kirchen schuf er in seiner 17jährigen Thätigkeit in Augsburg, sie finden sich als Manuscript im Archiv des protestant. Kirchenchors. Er dirigirte auch die Concerte des Orchestervereins und wirkte durch Aufführung klassischer Musikwerke auf die Hebung des musikalischen Geschmackes im Publikum wohlthätig ein. Von seinen Werken seien noch genannt: die Oratorien „Moses auf Sinai" (1838) und „die Sündfluth", 3 Sinfonien, 11 Cantaten, viele Lieder für Männerchor; 1 Ouverture in F, 1 Missa pastoralis, 1 Missa brevis in D, 3 Vesperpsalmen.

Eberlin, J. Ernest (S. 126). Ausser den von Fetis angegebenen und in der musikalischen Zeitschrift „Caecilia" (Mainz bei Schott, Bd. XXIII. pag. 209) aufgeführten Werken sind noch zu nennen: Manuscript auf dem Stiftschore zu St. Peter in Salzburg: 6 Offert., 1 Introitus „Rorate", 1 Missa de Requiem (mit Orchester), 2 Sequenzen, 6 Responsorien, 1 Miserere, 1 Complet., 2 Tantum ergo, 4 Litaneien, 2 Ave Maria; im Archiv des Domchores daselbst; 22 Missae breves, 15 Missae in contrapuncto sine instrum., 75 Offertorien, für fer. V. in Coena Domini et Dominica Psalmarum, Introitus, Gradual, Offert. et Communio; 27 Dixit et Magnificat, 47 Psalmen zur Vesper, 30 Litaneien, 9 Requiem, 5 Regina coeli, 3 Te Deum mit Instrum., 1 detto in Choral, 10 Miserere, mehrere Responsorien, Hymnen und Introitus (21 Numern). Alles in Allem genommen steigt die Anzahl seiner bis jetzt bekannten Werke etwas über 300.

Engl, P. Bernardin, geb. 1822 zu Bozen, Franziscaner, jetzt in Hall bei Innsbruck, Gymnasialprofessor, Prediger und Organist, schrieb Messen, Litaneien, Segen, Lieder u. s. w., welche zwar eine ziemliche Verbreitung fanden, aber ohne allen Werth sind.

Fagott. Hier (S. 132) ist zu berichtigen, dass die 8 Tonlöcher und die Klappen 10—17 nicht blos in die zwei Röhren, sondern in diese und in das Stück, in welches beide Röhren eingezapft sind, sich vertheilen.

Fuge. Seite 150 ist in dem 4. Takt der 2. Notenzeile statt d (ganze Note) — c zu lesen. Bei der Engführung soll Zeile 5 von unten „wobei natürlich nicht mehr das ganze Thema etc." verbessert werden in: „wobei es gerade nicht nothwendig ist, das ganze Thema zu wiederholen." — Das Werk Marpurg's über die Fuge wurde von S. Sechter umgearbeitet, theilweise ergänzt und berichtiget.

Fux, Joh. Joseph, (S. 153) ist zu Hirtenfeld bei St. Marein in Steiermark geb. und hat wohl nicht, wie angegeben, seine musikalische Bildung in Böhmen genossen. Von seinen zahlreichen Compositionen befinden sich in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien: die Partituren von 15 Messen, 36 Gradualien etc., von 30 geistlichen Oratorien, 16 Opern nnd Feste teatrali. Gestorben ist er am 13. Febr. 1741, 81 Jahre alt.

Gamba. (S. 159.) Hier ist beizufügen: „Neuere Orgelbauer bauen die Gamba schon so, dass sie als Solo-Register gebraucht werden kann. Ihr Ton ist sanft streichend, etwas schneidend. Sie wird auch als 4 Fuss gebraucht, im Pedal als 16füssiges Register selten, und wird von einigen „Gambenbass", von andern „Violonbass" geheissen.

Harasser, Urban, geb. den 23. Mai 1816 zu Vahrn bei Brixen, erhielt die Priesterweihe am 2. Aug. 1840 und ist seit 1842 Benefiziat und Domchorregent, seit 1847 Chormeister. Er erwarb sich viele Verdienste um Säuberung des Domchores vom herrschenden Zopfe, besonders zeigte er seine gründliche Kenntniss des gregor. Chorals in dem Kampfe gegen Stehlin (s. d.), dessen unhistorische Choralmethode er in seinen triftigen, auf mühsamen Studien beruhenden „Gedankenstrichen" widerlegte.

Herbst, Johann Andreas, geb. 1588 zu Nürnberg, kam 1628 als Capellmeister nach Frankfurt und kehrte 1641 als solcher wieder in seine Vaterstadt zurück. 1650 ging er nochmals nach Frankfurt und starb dort um 1660. Bekannt ist er vornehmlich durch einige theoret. Schriften: a) „Musica practica sive instructio pro symphoniacis . . ." Nürnberg 1642, eine Anleitung zum Singen (3 Auflagen); b) „Musica poetica sive Compendium melopoeticum . . ." Nürnberg 1643, eine kurze Anleitung zur Composition in 12 Capiteln; c) „Arte practica et poetica . . ." Frankfurt 1653, worin er Anweisung gibt, einen Contrapunkt zu fertigen, dann einen Contrapuncto a mente zu setzen; schliesslich fügt er eine Instruction über den Generalbass an. Compositionen von ihm sind: a) Melethema sacra Davidis et suspiria S. Gregorii ad Christum, 3 et 4 voc. Norimb. 1619. b) Theatrum amoris zu 5 und 6 Stimmen, Nürnberg 1611, eine Sammlung von Liedern nach Art der Madrigale.

Heredia, Petrus, lebte im 17. Jhdt. in Rom, und wird von J. B. Donius in seinem Werke „De praestantia musicae vet." als ein wohlerfahrener, feinst gebildeter Tonkünstler, Componist und Organist gepriesen; dieser rechnet es ihm zur besonderen Ehre, dass er, ausgezeichnet in jeder Musikgattung, auf seinen Rath und nach seiner Angabe zuerst ein Werk componirt habe, worin die Weise der Alten wieder beobachtet sei (veterum ac genuinorum tonorum mistura). Eine in der Münchner Bibliothek befindliche Messe trägt den Titel: „Missa

super Cantu Romano, autore Petro Heredia Romano, IV voc. cum Org. Mense Octobri 1635.“

Horn. (S. 208.) Die Töne des Naturhorns sind in folgender Weise einzusetzen: C g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{g}$ $\bar{b}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\overline{\overline{fis}}$ $\bar{\bar{g}}$ $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Der Umfang beträgt somit nur drei Octaven; b und fis sind nur mit Vorsicht anzuwenden. Wenn auch die gestopften Töne dumpfer bezeichnet sind, so vermag ein Künstler dieselben mit den Naturtönen so zu verbinden, dass kein Unterschied merkbar ist.

Ladurner, Joseph Alois, geb. den 7. März 1769 zu Algund bei Meran, machte seine Studien im Kloster Benediktbenern, wo er auch Unterricht im Singen und Clavierspielen erhielt. Von 1792 an studirte er in München Philosophie und Theologie und genoss auch eine Zeit lang den gründlichen contrapunctischen Unterricht des Jos. Gratz. 1798 kam er nach Brixen, wurde im folgenden Jahre zum Priester geweiht und 1816 zum Consistorialrath und Hofkaplan daselbst ernannt. Er starb den 20. Februar 1851. Trotz seiner vielen Berufsgeschäfte pflegte er doch eifrig die Tonkunst; ausser mehreren weltlichen Musiken sind auch einige Kirchenstücke von ihm erschienen.

Legato oder **ligato,** gebunden, verbunden bezeichnet, dass eine Reihe von Tönen gut an einander gebunden vorgetragen werden soll.

Mairl, Anton von, geb. zu Bozen, starb 1869 als Privatier zu Innsbruck. Von Jugend auf mit der lebhaftesten Empfänglichkeit für schöne Kunst begabt, wurde er in Brixen Schüler Ladurner's, welcher ihn mit Strenge im Clavierspiel an Studium und vollendete Genauigkeit im Vortrage gewöhnte. Am meisten wirkte jedoch des Aesthetikers Alois Flir Kunstbegeisternng auf ihn ein. Deutsche, lateinische und griechische Literatur, Musik vom Palästrinastyl bis zu Beethovens Symphonien und Lisst's Dichtungen beschäftigten seinen Künstlergeist unablässig. Bald trat er auch selbst als Compositeur auf — seine ungewöhnliche Bescheidenheit hielt ihn aber stets in der Verborgenheit. Was er in Italien durch eifrigstes Selbststudium, in Müncheu besonders als Schüler von C. Ett, gewonnen und ersonnen, das verarbeitete er meist in Bozen zu wahren Kunstwerken. Ein Miserere im Palästrinastyl, ein solches als Oratorium mit Orchester, ein wunderschönes „Stabat mater“ für Frauenstimmeu und Streichinstrumente, ein grosses Oratorium „Der Fremdling auf Golgatha“, sind seine bedeutendsten Werke — aber sämmtlich Manuscript; klassische Ruhe nnd Formenschönheit, fliessende, edle Durchführung und hoher Gedankenadel zeichnen diesen grössten, aber am wenigsten bekannten tirolischen Meister aus, der zugleich eine Menge von Schülern mit Liebe für Musik, Literatur und schöne Kunst begeisterte.

Motus, die Bewegung; mot. rectns, die gerade Bewegung; mot. contrarius, die Gegenbewegung; mot. obliquus, die Seitenbewegung (s. Bewegung).

Musica ficta oder **falsa** findet nach Garlandia's (12. Jhdt.) Erklärung statt, „wenn man aus einem ganzen Ton einen halben Ton macht und umgekehrt“, und hedeutete den Alten die Einführung eines der Octavenreihe oder Tonart fremden Tones. Sie wurde angewendet theile des Bedürfnisses halber, wenn man ohne sie sonst weder eine reine Quart, noch reine Quint oder Octav haben konnte, z. B. F — b♮ (F — b♭), b♮ — ff (b♭ — ff), theils zur Verschönerung des Gesanges. Sie

wurde bei den Instrumenten und vorzüglich bei der Orgel (in organis, oder beim Organum?) angewendet, und der Anonymus II. bei Coussemaker (Script. mus. med. aevi, Bd. I.) sagt geradezu, ohne die falsa musica sei das Discantiren unmöglich. Sie heisst m. falsa, falsche Musik, nicht deswegen, weil sie falsch klingt oder dissonirt, sondern weil der Halbton an einer Stelle angebracht wird, wo er regelmässig keinen Platz hat (inusitato loco), weil er leiterfremd (extraneus) ist und früher nicht gebraucht wurde. Dasselbe besagt der Name m. ficta, erdichtete, fingirte Musik. Tinctoris, Rhau u. a. nennen das accidentelle b♭ stets mus. ficta oder auch nota conjuncta (synemmenon). — Unter mus. ficta verstehen einige Tonlehrer, z. B. Fink auch die Transposition eines Gesanges.

Noe. Dieses Wort, welches in älteren Weihnachtsmotetten, z. B. von Palästrina, Antonelli vorkömmt, scheint nichts anderes zu sein, als ein einfacher Hirtenruf, wovon auch die französische Benennung von Weihnachten, Noel, den Ursprung nehmen mag. Aehnliche Sylben und Wörter finden sich auch in den Tractaten der älteren Tonlehrer, z. B. von Aurelius Reom., Regino v. Prüm, Hucbald, wo sie als Textunterlage für die Tropen oder Tonformeln zur leichteren Behaltung derselben gesetzt sind, wie Nonannoeane, Noeacis u. s. w. Sie werden theils erklärt als einfache Interjectionen und Ausrufe der Freude, wie bei uns z. B. tralala, eja u. s. w., oder sie stellen sich dar als Nachahmungen der altgriechischen Vokalisen; jedenfalls sind sie griechischen Ursprungs. Vgl. Gerbert „de Cantu“ I, 42. 149. 247; II, 77; Ambros, Geschichte der Musik I, 445.

Nota cambiata = Wechselnote.

Notendruck. Diesem Artikel (S. 330) ist beizufügen: Nicht erst 1532, sondern schon früher erschienen in Deutschland praktische Musikwerke mit metallenen Notentypen gedruckt. 1512 edirte Peter Schöfer von Mainz, welcher zuerst in Worms, dann in Strassburg sesshaft war, ein solches Werk, 1511 erschienen zu Mainz gedruckte Tabulaturen. Vgl. „Ottavio dei Petrucci de Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes. Von W. Schmid, Custos der k. k. Hofbibliothek. Wien 1845“, worin aber die „Stella musica von Bild“ 1508 gedruckt von Eglin, unrichtig als Metall- statt Holztypendruck angeführt ist.

Pavona, Petro Alessandro, blühte wahrscheinlich um 1770 zu Bologna und war ein trefflicher Contrapunktist und Freund des canonischen Satzes, worin er zwischen der älteren Strenge und dem späteren freien Style eine glückliche Mitte hält. Sein Satz ist klar, harmonisch, verständlich, fliessend. Mehr ist von ihm nicht bekannt; die genannte Jahrzahl ist seinen zu Bologna 1770 gedruckten vier kleineren 4stimm. Messen entnommen. Ein Exemplar davon bewahrt die Hauber'sche (nun Proske'sche) Bibliothek.

Perti, Giacomo Antonio, geb. den 6. Juni 1661 zu Bologna, begann schon im 18. Lebensjahre mit seinen Compositionen öffentlich hervorzutreten und zwar mit solchem Erfolge, dass er 1681 als Mitglied der Academia filarmonica aufgenommen wurde. 1683 verliess er seine Vaterstadt und folgte einem Rufe nach Venedig; bald darauf trat er in die Dienste des Grossherzogs von Toscana und 1697 nach Wien; Kaiser Leopold ernannte ihn zum Hofrath. Gegen sein 70. Lebensjahr kehrte er nach Bologna zurück, wurde Capellmeister an der Kirche S. Petronio daselbst und starb am 10. April 1756, 95 Jahre alt. Neben 17 Oper und Oratorien merkt Fetis von seinen Kirchenwerken an:

1 Dixit zu 4 Singstimmen mit Instr., 1 Beatus vir, 1 Adoramus, 1 Credo, jedes für 4 Singst., 2 Credo für 5 Singst., 1 Dies irae für 3 voc., 1 Laudemus Deum nostrum für 5 Singst., dann sein erstes gedrucktes Werk mit dem Titel: „Cantate morali e spirituali a una e due voci, con violini e senza, Bologna 1688."

Pichler, Georg, Chorregent zu Schwaz in Tirol, ist in einigen Gegenden bekannt durch viele, ziemlich geistlose Messen, Segen etc. für Landchöre.

Prim (prima chorda, die erste Saite) bedeutet a) die erste Stufe einer Tonleiter = Tonica; b) überhaupt einen mit einem vorhergebenden gleichklingenden Ton = Einklang, Unison, dessen Stelle in der Harmonie (nicht aber in der Melodie) oft auch die Octav vertritt. In sofern kann man von einer reinen Prim reden; die übermässige Prim ist nichts anderes als der chromatisch erhöhte Ton im Verhältniss zu seinem Stammton, z. B. cis — C, und kann in der Melodie zur Ausschmückung angebracht werden; selten aber hat sie in der Harmonie als übermässige Octav und zwar nur im Durchgange Platz.

Rampis, Pancr. (S. 374), Domcapellmeister in Eichstädt, starb am 29. April 1870.

Register. (S. 376.) Die Orgelregister scheiden sich ab I. in Labialstimmen; diese sind 1) Grundstimmen, wobei die Pfeife nur einen und zwar den der Taste entsprechenden Ton angibt. Dazu gehören a) die Prinzipalregister, Stimmen, welche cylindrisch oder prismatisch geformt weite Mensur und viel Luftzufluss haben: Principal im Manual von 16′, 8′, 4′, im Pedal 32′, 16′, 8′ und die dazu gehörige Octav von 8′, 4′, 2′. b) Die Gambenstimmen, welche bei gleicher Form enge Mensur und viel Luftzufluss haben und einen scharfen, magern, streichenden Ton geben: das Geigenprincipal, Viola di Gamba (gewöhnlich 8′; im Pedal von 16′ heisst sie Violonbass, von 8′ Violoncello), Schweizerflöte, Fugara, Harmonika, Flageolet. c) Die Flötenstimmen, welche bei gleicher Form geringen Luftzufluss haben und einen sanften Flötenton geben: Flauto traverso, Flauto dolce (8′ und 4′), Hohlflöte (8′ und 4′); d) Stimmen, welche konisch oder pyramidal geformt sind: Spitzflöte, Viola, Gemshorn, Salicional; e) gedeckte Stimmen mit hohem Aufschnitt (Gedackt), welche einen festen Grundton abgeben und dem Orgelwerke Fülle verleihen: Starkgedackt (8′), Lieblichgedackt (8′), Kleingedackt (4′), Untersatz, eine weit mensurirte Pedalstimme in 32′, Subbass (16′), Bourdon (16′); f) Gedackte Stimmen, welche mit dem Grundton zugleich die Duodezime hören lassen: als: Quintatön (16′ und 8′), Nachthorn (4′); g) die Rohrflöten (16′, 8′ und 4′), eine sehr gute Füllstimme. 2) Labialstimmen sind auch die Nebenstimmen, welche stets weite Mensur, mässigen Windzufluss und schwache Intonation haben; sie dienen zur Erzeugung von Stärke und Fülle und erhöhen die Kraft des Grundtons, geben aber einen andern Ton an, als der Name der Taste bedeutet, so: Quint, Nasard, Quintbass u. a. 3) Die gemischten Stimmen (Mixturen) sind ebenfalls Labialstimmen und haben sehr weite Mensur; sie haben für jede Taste mehrere Pfeifen, deren Zahl durch den Beisatz „fach" oder „chörig" angezeigt wird. Als Vereinigung mehrerer Nebenstimmen sollen sie zur Fülle, Deutlichkeit und Stärke des Orgeltons beitragen. Sie haben verschiedene Namen: Cornett, Sesqui altera, Rauschquinte, Tertian-Cymbel, Scharff, Mixtur (gewöhnlich aus Quinten und Octaven bestehend). Eine II. Gattung der Orgelstimmen bilden die Zungen-

stimmen, welche stets Grundstimmen sind und nur in Bezug auf Klangstärke nnd Klangfarbe unterschieden werden: Posaune (32' und 16'), Trompete, Oboe, Fagotto, Clarinetto, Aeoline, Vox humana. — Diess sind die gebräuchlichsten Namen der Orgelregister; ausser diesen existiren noch eine Menge anderer Namen, welche die Orgelbauer ihren eigenthümlich gebauten Registern geben oder womit sie die bisherigen Register benennen; es lässt sich ja durch verschiedene Mensur u. s. w. eine grosse Mannigfaltigkeit des Klanges erreichen. Solche Namen sind z. B. Alba, Accord, Bordunflöte, Bombardo, Bombardoni, Biffara, Contraprincipal, Ciuffoli etc. — Sämmtliche tönende Register heissen auch klingende Stimmen, im Gegensatz zu den blinden Registern (s. Blind).

Rieder, Alois, gebürtig von Reineck in Tirol, zur Zeit Chorregent in Bruneck, erweist sich als tüchtigen Organisten. Von seinen Compositionen sind 4 Tantum ergo, Asperges, 4 Offertorien für 4 Singstimmen mit Orgel oder Streichquartett und Horn (Weger in Brixen) u. a. kleine Sachen in Druck erschienen; einige grössere Werke blieben bis jetzt Manuscript.

Rieder, Joseph, Bruder des Vorigen, Priester und z. Z. Chorregent in Klausen, schrieb sehr Vieles; gedruckt wurden 6 Ecce panis für Orgel und Singstimmen, dann eine sehr reichhaltige Gesangschule.

Ritus heisst überhaupt ein heiliger, besonders ein feierlicher Gebrauch; dann eine stehende, kirchlich festgesetzte Form, unter welcher eine liturgische Handlung verrichtet wird, also nicht eine einzelne Ceremonie für sich, sondern jede Gesammtheit von Ceremonien, die miteinander zu einem und demselben Cultusakte gehören. Daher: Rituale, Ritualbuch, worin dieselben aufgezeichnet sind; rituell, was diesen kirchlich festgesetzten Formen (Ceremonien und Gebeten) gemäss ist.

Rœder, Georg Vincenz, (S. 383). Hier ist der Vorname in Georg Valentin zu verbessern.

Schaller, Ferdinand, geb. den 30. März 1835 zu Waldershof in der Oberpfalz, erhielt im Vaterhause durch seinen Bruder Joseph einigen musikalischen Unterricht, der jedoch sehr ungenügend war. Seine Musikanlagen fanden ihre systematische Ausbildung erst während seiner Studienjahre im bischöfl. Knabenseminar zu Metten, wo er durch die umsichtige Leitung des damaligen Direktors dieser Anstalt, P. Utto Lang (nunmehrigen Abtes des Klosters), Gesang, Violin-, Clavier- und Orgelspiel erlernte, später in die Behandlung der Blasinstrumente und in die Harmonielehre eingeführt wurde. In seinem 16. Lebensjahre versuchte er sich schon in der Composition von vierstimmigen Liedern und Messen. Gleichwohl war er auch im Studium stets unter den Ersten. In der Oberklasse kam er zur weitern Ausbildung in der Musik nach Regensburg in das Seminar St. Paul und genoss einige Zeit den Unterricht des hochverdienten J. G. Mettenleiter. Nach 3 Jahren kam er als Convictor in's erzbischöfl. Clerikalseminar nach Freising und übernahm dort die Leitung des Seminarchores. Er componirte da für seine Mitalumnen eine 4stimmige Messe, mehrere Marienlieder und kleinere Piecen für häusliche Productionen, schrieb zwei 6stimmige Vespern de Beata, eine 4stimm. Messe für die Fastenzeit, eine instrumentirte Messe und mehrere Motetten. Nach seiner Ordination 1859 wirkte er fast 4 Jahre als Coadjutor in Mittenwald; dieser musikalische und durch seine Geigenfabrikation berühmte Ort, sowie die Grossartigkeit der ganzen ihn umgebenden Natur regten Schaller zu neuem ton-

künstlerischen Wirken und Schaffen an. Ein 7stimm. Miserere, eine Messe für 4 Männerstimmen nebst Graduale nnd Offertorium, zwei instrumentirte Messen, ein 3stimm. Requiem und anderes war die Frucht seiner Thätigkeit. Nach Freising und später in die Vorstadt Au berufen, fand er neben seinen seelsorglichen Geschäften noch immer Muse, der Composition zu obliegen, bis er am 1. Octbr. 1867 zum Präfekten des neuerrichteten Domchor-Knabeninstitutes bei St. Johann in München ernannt wurde. Hier kann er ganz seinem musikalischen Berufe sich widmen. Von seinen Werken sind bis jetzt im Druck erschienen: 1 Messe „Hodie Christus natus est" für 2 Singstimmen mit Orgel (1869), dann 14 Motetten de Communi sanctorum, 3- oder 4stimmig; eine 4stimmige instrumentirte Messe „Salve Regina" hefindet sich unter der Presse. Ausser diesen sind noch Mscr.: Gradualien und Offertorien auf die meisten Feste und mehrere Sonntage des Kirchenjahres, Introitus, Graduale, Offertorium und Communio für die 4 Adventsonntage, und andere Kirchenstücke.

Schenk, Alois David, geb. zu Kaltern in Tyrol, gegenwärtig Stadtpfarrcooperator in Bozen, wurde zuerst durch Anton v. Mayrl mit der besseren Richtung der Kirchenmusik vertraut gemacht und gründete im Jahre 1863 zu Gries bei Bozen im Verein mit Alois Rieder den Südtiroler Kirchen-Musikverein „Caecilia", nachdem schon in den fünfziger Jahren durch Jos. Rieder und Jos. Zangl der erste Versuch mit jährlichen Vereinsversammlungen gemacht worden war. Ausser einzelnen Artikeln und Abhandlungen über Kirchenmusik schrieb Sch. unter Anderen 2 Missae breves de Requiem.

Schgraffer, Jakob, geb. zu Bozen, starb daselbst als Pfarrorganist im J. 1859. Zu Mailand ausgebildet blieb er der neueren italienischen Musik allzusehr zugethan, weshalb seinen vielen Compositionen (Litaneien, Messen, Miserere, Tantum ergo u. s. w.) ein sehr weltlich brillantes Wesen eigen ist, wodurch sie allerdings lange Zeit grosse Beliebtheit errangen.

Schöpf, Franz, geb 1836 zu Girlan in Tyrol, gegenwärtig Stadtpfarrorganist in Bozen und Vorstand des dortigen Cäcilia-Vereins, durch Anton v. Mairl zu eifrigem Studium der Musik angeleitet, schrieb viele Kirchenwerke, die besonders auf Landchören verbreitet sind; eines der besten Werke ist sein Oratorium: „Abschied Jesu zu Bethanien" (verlegt bei Maillinger in Augsburg).

Singer, P. Petrus Alc, geb. den 18. Juli 1810 in Häselgehr, Diöcese Brixen, trat in den dreissiger Jahren in den Franciskanerorden und lebt gegenwärtig als Prov.-Definitor, Novizenmeister und Organist im Franciskanerkloster zu Salzburg. Von Jugend auf in der Musik gebildet, pflegte er dieselbe mit Liebe auch im Orden und suchte in ihre Tiefen einzudringen Als Ergebniss seines Studiums erschien von ihm: „Metaphysische Blicke in die Tonwelt etc. Herausgegeben von Georg Philipps. München 1847. Commiss. der lit.-artist. Anstalt," in welchem Werke die I. oder allgemeine Abhandlung mit metaphysischen Betrachtungen über die Töne und Accorde sich beschäftigt, die II. oder besondere eine eigenthümliche, mehrfaches Interesse bietende Harmonielehre enthält. Auch einige Compositionen lieferte er, welche aber einem hinter uns liegenden Geschmacke angehören. Zu einer täglich von Freunden besuchten Persönlichkeit wurde er durch sein Polymelodion, ein Pianoforte, verbunden mit einem Aeoldikon oder Harmonium von vielen Registern, worauf er mehrere Instrumente ziemlich



täuschend nachahmen kann. Diess Instrument baute er selbst, und wenn auch in neuester Zeit durch reich registrirte Harmonium's z. B. aus Stuttgart, seine Erfindung überholt zu sein scheint, so bleibt ihm doch der Ruhm, ein solches Instrument zuerst gebaut zu haben, wobei auch noch die Schönheit seiner Zungenstimmen und seine Spielweise vortheilhaft zu betonen ist.

Stocker, Stephan, gegenwärtig Chorregent in Meran, veröffentlichte unter dem Namen „L. B. Est" eine lange Reihe von Compositionen für Landchöre, die zu einer Zeit, wo eben der ärgste Zopf unsere Chöre beherrschte, als bessere Erzeugnisse begrüsst und sehr verbreitet wurden. Heutzutage sind die meisten seiner Werke mit vollstem Recht der Vergessenheit nahe.

Stringendo — vorwärts drängend, beschleunigend, dasselbe was Accelerando.

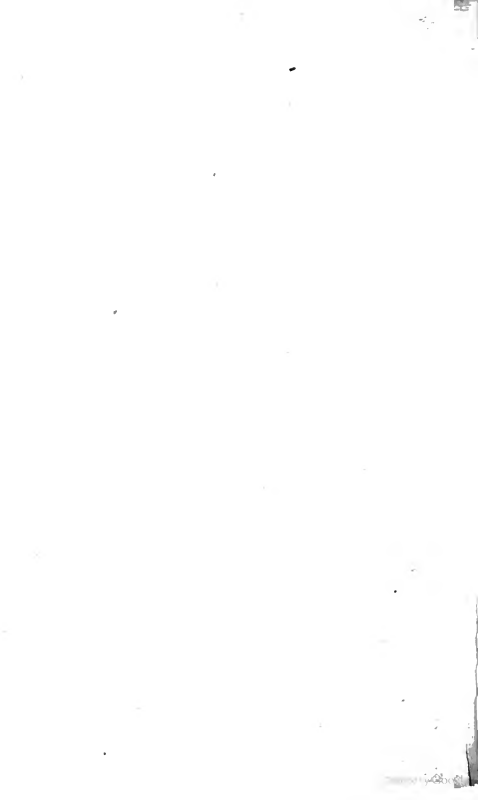
Tantum ergo (S. 427). Diesen Gesang kann auch der Priester, an den Stufen des Altars knieend, anstimmen.

Tenuto, abgekürzt ten. — gehalten, steht immer über einzelnen Noten und zeigt an, dass diese ihren ganzen Zeitwerth hindurch zu halten und nebenbei noch etwas zu betonen seien.

Usus, — cantus usualis, bedeutete jene Choralgesänge, welche fast täglich beim kirchlichen Gottesdienste, namentlich im Chore der Mönche und Canoniker, vorkommend mehr durch diesen oftmaligen Gebrauch, durch Uebung und nach dem Gehöre erlernt und gesungen wurden; man bediente sich dazu entweder gar keiner Notenzeichen oder sehr einfacher Neumen. Dem „Usus" gegenüber stand der „cantus artificiosus", der künstliche, welcher von geschulten Sängern nach genauen Tonzeichen, Neumen oder Noten ausgeführt wurde. Vom „Usus" redet schon Ekkehard, und Hugo von Reutlingen suchte durch genaue Notirung der dadurch hervorgerufenen Verschiedenheit der Gesänge zu steuern. Noch im 16. Jahrhdt. ist in einer Schulordnung von Nördlingen von „musica usualis, cantus artificialis und cantus in mensuries" nach obiger Begriffsbestimmung die Rede.

Wechselnote, nota cambiata, heisst eine dissonirende Note, welche auf eine gute Zeit eintritt und erst im Nachschlage oder auf dem schwachen Taktheile in die Consonanz geht, also mit dieser den Platz gewechselt hat (ital. cambiare = wechseln, vertauschen) oder ihre Stelle vertritt. Ihre Fortschreitung ist nicht sprung- sondern stufenweise. Wenn sie unmittelbar vorher als Consonanz erscheint, ähnelt sie dem Vorhalte, doch unterscheidet sie sich von ihm besonders dadurch, dass sie der Bindung ermangelt. Die Vorhalte nähern sich der Wechselnote um so mehr, je kürzer die Vorbereitungsnote gegen den Vorhaltston ist.

Zwyssig, P. Gerold, Benediktiner des Stiftes Muri (Gries bei Bozen), geb. den 9. Mai 1807 zu Bauen in der Schweiz, derzeit exponirt zu Glaning bei Gries in Südtirol, gelehrter Musikforscher, besonders im Choral bewandert, auch Componist, besitzt eine werthvolle Bibliothek der besten Compositionen und Studienwerke. Von seinen im Druck erschienenen Werken ist mir nur eines bekannt: „IV. Antiphonae Marianae a 4 voc. aequal. (Brixen, bei A. Weger).



Sach-Register.

A.

B.

Corrigenda.

Seite.	Zeile	
32.	23	v. oben lies jatzigen statt jezigen.
32.	1	v. unten l. kirchl. st. hirchl.
32.	12	v. u. l. saecvlorvm statt seoculorem.
44.	18	a. ob. l. Battute st. Batutte.
52.	28	v. o. l. Barardi st. Bernerdi.
60.	12	v. o. l. Pavia st. Paris.
80.	26	v. o. l. Cazotti st. Cazatti.
92.	28	v. o. l. Mettanlaitar st. Mattenleiter.
128.	4	v. o. ist des statt cis, u. ois st. das zu setzen.
189.	8	v. o. l. „1581" st. 1551, u. „1589" st. 1688.
217.	10	v. o. l. Fortunstus st. fortunstus.
238.	5	v. o. l. Keinspeck st. Kniespeck.
241.	10	v. u. setze nach: K rchenhymnen ein Kolon.
243.	6	v. o. l. Ratpart st. Rtstpert.
248.	25	v. o. l. möglichstar Weise st. mögliohar Waise.
252.	4	v. o. und 271 Z. 7 l. Bayern st. Baiern.
253.	2	v. u. l. Solesmes st. Solesme.
300.	19	v. o. l. Assumptionis st. Assumtionis.
326.	6	v. o. l. Choralnotansohrift st. Notenchorelschrift.
339.	6	v. o. l. Luscinius st. Luscinus.
366.		Hier ist der Artikel „Proske" aus S. 369 einzuschalten.
384.	18	v. o. l. Rosario st. Rosssrio.
385.	15	v. o. l. „als von kirchl. Autoritäten, und musikalische Institute etc."
386.	14	v. u. l. gab st. geb.
387.	17	v. o. l. Blechbüchse st. Bleiohbüchse.
388. 406. 452.		u. a. a. O. l. Papst, päpstlich st. Pabst, päbstlich.
389.	4	v. o. l. Faenza st. Fernza.
390.	10	v. u. l. naachst st. neecht.
391.	8	v. o. l. Jomelli st. Tomelli.
404.	3	v. o. l. amitte st. omitte.
430.	26	v. o. l. troppo st. tropo.
442.	3	v. o. ist nach „Stümperhafte" ein Strichpunkt zu setzen.
444.	13	v. o. ist nach „Durchbildung" das Einschlusszeichen zu streichen und ein Komma zu setzen.
448.	18	v. o. l. magnae st. magna.
449.	6	v. o. l. centiones st. contiones.
450.	5	v. o. l. erschienen st. erschien.
450.	13	v. u. l. Veoohi st. Vechi.

Der Leser wird gebeten, leichte Versehen selbst zu verbessern.









